



## Cahiers de Narratologie

Analyse et théorie narratives

25 | 2013

**Humour et modernité dans les littératures de langues  
romanes du XIXe au XXIe siècle**

---

### De l'écrit à l'écran

Pour une typologie des voix narratives au cinéma

Jean-Marc Limoges

---



#### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/narratologie/6795>

DOI : 10.4000/narratologie.6795

ISSN : 1765-307X

#### Éditeur

LIRCES

#### Référence électronique

Jean-Marc Limoges, « De l'écrit à l'écran », *Cahiers de Narratologie* [En ligne], 25 | 2013, mis en ligne le 20 décembre 2013, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/narratologie/6795> ; DOI : 10.4000/narratologie.6795

---

Ce document a été généré automatiquement le 19 avril 2019.

Article L.111-1 du Code de la propriété intellectuelle.

---

# De l'écrit à l'écran

Pour une typologie des voix narratives au cinéma

Jean-Marc Limoges

---

## Introduction

- 1 Nombreux sont les films qui nous font entendre une voix, la voix d'un narrateur, qui vient rappeler, résumer, commenter, contredire, annoncer l'histoire, voire révéler les pensées d'un personnage. Les buts poursuivis par le recours à cette voix sont nombreux et il ne s'agira pas, ici, de les recenser. Cet article se propose surtout de faire, pour les voix narratives au cinéma, ce que Gérard Genette a accompli, il y a plus de 40 ans, dans son incontournable *Figures III* (1972), pour les voix narratives en littérature : concevoir une typologie simple et efficace qui puisse rendre compte des cas de figure rencontrés ou envisageables. Du coup, nous en profiterions pour tenter d'établir, au passage, la spécificité de la voix narrative au cinéma (quelles sont les possibilités que le cinéma offre et que la littérature ne saurait offrir ?) et de voir si chaque cas de figure recensé ne proposerait pas aussi quelques recoupements thématiques (à quel type de voix correspond tel type de récit<sup>1</sup> ?).

## La narration en littérature

- 2 Il est impossible, pour qui désire dresser une typologie des voix narratives au cinéma, de ne pas remonter à celle établie par Gérard Genette en littérature. Une question, alors, point : cette typologie permet-elle de rendre compte des voix narratives rencontrées au cinéma ? Rappelons brièvement l'essentiel de ses propositions.
- 3 Le narratologue s'applique d'abord à poser des frontières entre ce narrateur qui raconte (fictivement, bien sûr) sa propre histoire et ce narrateur qui raconte (fictivement, toujours) l'histoire de quelqu'un d'autre, de même qu'entre ce narrateur qui raconte une histoire directement à une instance qui n'est pas dans son récit (et que l'on pourrait rapidement confondre avec le lecteur) et ce narrateur qui entreprend de raconter une

histoire, depuis l'univers dans lequel il évolue comme personnage, aux autres personnages du récit. Ainsi, au chapitre sur la « voix<sup>2</sup> », dernier chapitre de « Discours du récit », Genette pose une distinction entre les « niveaux<sup>3</sup> » narratifs et leurs « relations<sup>4</sup> » à l'histoire.

- 4 Les narrateurs au « premier degré » (ou de « premier niveau ») sont dits « extradiegetiques », les narrateurs au « second degré » (ou de « second niveau ») sont dits « intradiegetiques » ; « les uns sont dedans (dans le récit, s'entend) et les autres dehors<sup>5</sup> ». Les premiers sont donc des « narrateurs-auteurs, et comme tels, ils sont au même niveau narratif que leur public, c'est-à-dire vous et moi » ; ce type de narrateur « s'adresse, quoique fictif, au public réel<sup>6</sup> ». En revanche, les seconds sont plutôt, pourrait-on dire, des *personnages-narrateurs* et « ne vise[nt] en principe aucun public » sinon que leurs condisciples fictionnels ; ceux-ci « ne s'adresse[nt] jamais à nous, mais seulement [aux autres personnages]<sup>7</sup> ». Comme Genette le redira dans *Nouveau discours du récit* : le narrateur extradiegetique « n'est (comme narrateur) inclus dans aucune diégèse », et ce, même s'il est « présent (comme personnage) dans l'histoire qu'il raconte (comme narrateur, bien sûr) » et est « directement de plain-pied, quoique fictif, avec le public (réel) extradiegetique », tandis que le narrateur intradiegetique « est déjà, avant d'ouvrir la bouche, personnage dans un récit qui n'est pas le sien<sup>8</sup> ». Dans le premier cas, il est, comme narrateur (mais non nécessairement comme personnage), *hors de la diégèse*, tandis que, dans le second, il est, comme narrateur (et comme personnage), *dans la diégèse*. Ces précisions, comme nous le verrons, ont leur importance.
- 5 Mais ce narrateur, précise ensuite Genette, a aussi le choix entre deux « attitudes narratives » : « faire raconter l'histoire par l'un de ses “personnages”, ou par un narrateur étranger à cette histoire<sup>9</sup> ». Il reformule : « La vraie question est de savoir si le narrateur a ou non l'occasion d'employer la première personne pour désigner *l'un de ses personnages*<sup>10</sup> ». Il y aurait donc deux types de récits : « l'un à narrateur absent de l'histoire qu'il raconte [...], l'autre à narrateur présent comme personnage dans l'histoire qu'il raconte<sup>11</sup> ». Les premiers seront dits « hétérodiégétiques », les seconds seront dits « homodiégétiques<sup>12</sup> ». Et même quand ces derniers « s'effacent momentanément comme personnages, nous savons qu'ils appartiennent à l'univers diégétique de leur récit, et qu'ils réapparaîtront tôt ou tard<sup>13</sup> ». Du coup, les récits « à la deuxième personne », les récits au « tu » (*Un homme qui dort*, de Perec) ou au « vous » (*La modification*, de Butor) seront hétérodiégétiques : « Est hétérodiégétique, par définition, toute narration qui n'est pas (qui n'a pas, ou feint de n'avoir pas lieu d'être) à la première personne. » Autrement dit, « pour qu'un récit soit homodiégétique, il suffit qu'*ego* y figure comme personnage<sup>14</sup> ». Et il est impératif de comprendre le « double statut » de certains narrateurs-auteurs racontant leur propre histoire : « Tout narrateur extra-homodiégétique est intradiegetique comme personnage et extradiegetique comme narrateur<sup>15</sup>. » Cette autre distinction, comme nous le verrons également, revêt aussi son importance.
- 6 La présence du narrateur dans l'histoire qu'il raconte conduira Genette à une remarque dont certains continuateurs tireront profit. Le narrateur homodiégétique, qui entreprend de raconter une histoire dans laquelle il est impliqué comme personnage, pourra tantôt raconter une histoire dans laquelle il tient lieu d'acteur principal, tantôt raconter une histoire dans laquelle il tient lieu de simple spectateur. Genette précise : « Il y aurait donc, à l'intérieur du type homodiégétique deux variétés : l'une où le narrateur est le héros de son récit (*Gil Blas*), et l'autre où il ne joue qu'un rôle secondaire, qui se trouve être, pour ainsi dire toujours, un rôle d'observateur ou de témoin : Lokwood<sup>16</sup>. » Le premier serait

nommé « autodiégétique » (« degré fort de l'homodiégétique<sup>17</sup> »), le second « allodiégétique » (qui en serait le degré faible<sup>18</sup>). Celui-là serait un « narrateur-protagoniste », celui-ci, un « narrateur-témoin<sup>19</sup> ».

- 7 Nous nous demandons enfin, un peu inopinément, s'il n'y aurait pas moyen d'ajouter à cette liste une voix « métadiégétique », voix qui ne nous narrera pas, pour ainsi dire, une histoire dans le récit, mais plutôt le récit de cette histoire. Autrement dit, le narrateur dont la voix nous parlerait, non plus de lui-même ou d'un autre, mais de l'œuvre même, pourrait être qualifié de « métadiégétique ». Fort de ces distinctions, Genette propose son tableau à deux entrées (dans lequel n'apparaissent toutefois pas les termes « auto- », « allo- », et encore moins « méta- » diégétique, du moins, pas dans le sens que nous venons de proposer) :

TABLEAU I

	Extra diégétique	Intra diégétique
Hétéro diégétique	Narrateur de <i>premier degré</i> racontant (au lecteur virtuel) une histoire de laquelle il est <i>absent</i> comme personnage.	Narrateur de <i>second degré</i> racontant (à d'autres personnages de l'histoire) une histoire de laquelle il est <i>absent</i> comme personnage.
Homo diégétique	Narrateur de <i>premier degré</i> racontant (au lecteur virtuel) une histoire dans laquelle il est <i>présent</i> comme personnage (protagoniste ou témoin).	Narrateur de <i>second degré</i> racontant (à d'autres personnages de l'histoire) une histoire dans laquelle il est <i>présent</i> comme personnage (protagoniste ou témoin).

- 8 Enfin, au détour d'une distinction entre narrataire et lecteur, Genette fait remarquer qu'il arrive qu'on lise un récit que l'on croit être un récit à narrateur (et narrataire) extradiégétique et qu'on apprenne « d'une manière *plus brutale et inattendue* » qu'il s'agit d'un récit intradiégétique adressé, donc, à un narrataire intradiégétique<sup>20</sup>. Cette manière d'apprendre au lecteur, comme *après-coup*, que la narration prenait sa source (et qu'elle avait aussi, par le fait même, sa cible) dans le récit, nous proposons de la nommer « déboîtement ». Inversement, quand nous serions mis en présence d'un personnage entreprenant, explicitement, de raconter son récit aux autres personnages, nous parlerions d'« emboîtement ». Ainsi, le récit second, le récit « emboîté », peut se présenter comme tel, d'*entrée de jeu* (il s'agit d'un emboîtement), ou se révéler comme tel, *après-coup* (il s'agit d'un déboîtement<sup>21</sup>).
- 9 Partant, n'importe quel récit extradiégétique pourrait être transformé en récit intradiégétique. En effet, précise Genette :

Le caractère intradiégétique d'une narration n'est bien souvent [...] qu'un artifice de présentation, un poncif à bien des égards négligeable. Et réciproquement, il suffirait d'une phrase de présentation [c'est-à-dire que le récit second se présente par *emboîtement*] (ou, comme dans *Portnoy*, de conclusion [où le récit second se révèle par *déboîtement*]), pour transformer, sans aucune autre modification nécessaire, une narration extradiégétique en narration enchâssée<sup>22</sup>.

- 10 Ainsi, les récits « à déboîtement » seront toujours plus troublants (« brutaux et inattendus ») puisqu'ils nous obligeront à une sorte de réinvestissement signifiant : tout ce que nous avons pris pour une adresse directe n'était, au final, qu'une adresse à d'autres personnages.
- 11 Forts de ces définitions et de leurs nuances, nous pouvons maintenant approcher la narration au cinéma.

## La double (la triple ?) narration au cinéma

- 12 Le cinéma, art polyphonique, recourt à l'image, aux sons (aux bruits, à la musique et, bien sûr, aux paroles), voire aux mentions écrites pour raconter ses histoires. Au reste, plus d'un aura remarqué que le cinéma propose une « double narration », l'une prenant forme au tournage, l'autre au montage. Qui narre, au cinéma ? Et comment celui-ci pourra-t-il laisser la parole à un narrateur verbal ou délégué, responsable (fictif) d'une possible « troisième narration » ? Ce sont là quelques questions auxquelles André Gaudreault a tenté de répondre et dont il nous faut passer rapidement les réponses en revue.
- 13 Gaudreault maintient, dans *Du littéraire au filmique. Système du récit*, qu'il existe, au cinéma, deux modes de production narrative, deux façons de transmettre un récit : la « monstration » et la « narration ». Après un passage obligé par Platon et Aristote, auquel nous renvoyons, Gaudreault soutient que la « monstration » est « le mode de communication d'une histoire qui consiste à *montrer* des personnages qui agissent, plutôt qu'à *dire* les péripéties qu'ils subissent<sup>23</sup> ». On retrouverait donc, au cinéma, une instance qui serait chargée de « mettre en scène » (le « monstrateur profilmique ») et une autre qui serait chargée de « mettre en cadre » (le « monstrateur filmographique »), deux instances qui seraient chapeautées par le « méga-monstrateur » (celui qui « met en film ») et qui est responsable de cette première couche narrative, au cinéma. À côté de lui, le « narrateur filmographique », s'occupant du montage, viendrait prendre les plans tournés – constituant autant de micro-récits – pour les organiser, les « mettre en chaîne », et nous offrir le méga-récit que représente le film dans sa totalité. Ainsi, le récit filmique serait, selon Gaudreault, le produit de deux couches distinctes de narrativité : articulation entre photogrammes (monstration) et entre plans (narration<sup>24</sup>).
- 14 Au-dessus de ces deux instances responsables, chacune, d'un mode de production narrative – le méga-monstrateur filmique et le narrateur filmographique –, se trouverait l'instance fondamentalement responsable du récit filmique. En effet, il existe, selon Gaudreault, une narration proprement cinématographique, orchestrée par cette instance qu'il nomme « méga-narrateur filmique » ou « *narrator* » – et que d'autres continuent de nommer, plus prosaïquement, le « Grand imagier », « présence virtuelle cachée derrière tous les films », « personnage fictif et invisible » née de l'« œuvre commune [du metteur en scène et des ouvriers du film<sup>25</sup>] » –, responsable de la « méga-narration filmique ». Le tableau suivant devrait rendre clair le découpage proposé :

TABLEAU II

<b>5° MÉGA-NARRATEUR filmique</b> (grand imagier) <i>« mise en film »</i>	<b>3° MÉGA-MONSTRATEUR</b> <i>« mise sur film »</i> (tournage)	<b>1° MONSTRATEUR PROFILMIQUE</b> <i>« mise en scène »</i> Activité narrative qui n'a rien de spécifiquement filmique
		<b>2° MONSTRATEUR FILMOGRAPHIQUE</b> <i>« mise en cadre »</i> Activité narrative spécifiquement filmique
	<b>4° NARRATEUR FILMOGRAPHIQUE</b> <i>« mise en chaîne »</i> (montage) Il traite des images déjà tournées et nous fait voyager dans le temps et l'espace.	

- 15 Mais il arrive parfois – et c'est le point qui nous intéresse ici – que ce « Grand imagier », que ce « *Narrator* » cinématographique, que ce « Méga-narrateur filmique » laisse la parole (à proprement parler) à quelque narrateur « verbal » ou « délégué » (apparente source illocutoire des énoncés narratifs). Ce « narrateur verbal actorialisé » (personnage,

à la fois, racontant et raconté), visible ou non, témoin ou omniscient, raconte une histoire qui sera susceptible de se transémiotiser sous nos yeux (de s'audiovisualiser) – c'est-à-dire de se transformer en sons et en images – et dont seul le méga-narrateur sera finalement responsable<sup>26</sup>.

- 16 Aussi nous faut-il admettre que tout film nous montrant un personnage entreprenant de narrer, sera forcément inscrit dans un récit-cadre, un récit premier, c'est-à-dire le film lui-même, et sera automatiquement intradiégétique. En revanche, un film ne nous faisant seulement qu'entendre une voix, surgissant depuis un lieu que l'on pourrait, à défaut de mieux, vaguement situer derrière l'écran, sera extradiégétique. Et si le récit du premier pourra se transémiotiser, nous pourrions soutenir sans peine que celui du second est, en quelque sorte, déjà transémiotisé (il ne nous faudrait qu'un emboîtement ou qu'un déboîtement pour nous montrer à qui appartient la voix et le lieu depuis lequel elle narre pour nous en convaincre). Ce découpage rejoint d'ailleurs celui proposé par Sarah Kozloff<sup>27</sup> : Le narrateur extradiégétique (le « *frame narrator* »), que l'on ne voit jamais à l'écran, « narre depuis un point dans le temps (et dans l'espace) situé à l'extérieur des frontières de l'histoire » (« *narrate from some point in time (and space) outside of the story boundaries* », p. 50), tandis que le narrateur intradiégétique (le « *embedded narrator* ») est celui que l'on voit, à l'écran, dans son acte narratif et dont « la narration est alors ouvertement incorporée dans le discours imagé du Grand imagier » (« *his narration becomes overtly embedded within the image-maker's discourse of images* » (p. 50). Ce qu'il faut cependant retenir, pour l'instant, c'est que ce narrateur extradiégétique, plus effacé, plus spectral, voire omniscient, bien qu'il donnera l'impression d'être la véritable source illocutoire du récit filmique, ne sera toujours qu'un narrateur délégué.

## Les voix narratives au cinéma

- 17 Ceci étant clarifié, quelles sont les possibilités qui s'offrent, au cinéma, pour narrer verbalement ? Est-il possible de placer tous les cas de figure rencontrés dans l'une ou l'autre des cases de la typologie proposée par Gérard Genette pour étudier les voix narratives en littérature ? N'y aurait-il pas des possibilités qu'offrirait le cinéma et qui nous obligeraient à revoir et adapter cette typologie ?

### Voix « in », « off », « over »...

- 18 Le cinéma recourt à une nomenclature qui lui est propre pour identifier la source de la voix (ou des sons). Celle-ci sera « in », « off », « over », etc. Or, tous les théoriciens ne s'entendent pas toujours sur la définition de ces termes<sup>28</sup>. Tentons d'abord un petit ménage conceptuel.
- 19 Selon Michel Chion<sup>29</sup>, le son « in » serait un « son visualisé » (p. 32), tandis que le son « off » serait un « son acousmatique », un son « qui émane d'une source invisible située dans un autre temps et/ou un autre lieu que l'action montrée dans l'image » (p. 32, l'aut. soul.<sup>30</sup>). Mais il existe aussi de ces sons qui ne sont pas forcément « situé[s] dans un autre temps et/ou lieu » mais qui ne sont pas pour autant « visualisés ». Ceux-là, Chion les nommera « hors-champ », ces sons « dont la cause n'est pas visible simultanément dans l'image, mais qui reste pour nous situé[s] imaginativement dans le même temps que l'action montre, et dans un espace contigu à celui que montre le champ de l'image » (p. 32, l'aut. soul.). Ce à quoi il ajoute les « son[s] off subjectif[s] entendu[s] "intérieurement" » (p. 34), ces sons entendus par un

personnage, seul, comme dans sa tête et qu'un « artifice déformant, filtrage, grossissement, chambre d'écho, etc. [...] nous dit clairement que ce son n'appartient pas à l'univers réaliste de l'action » (p. 34). Critiquant lui-même sa typologie, Chion fait remarquer qu'elle ne permet pas de rendre compte du « monologue intérieur d'un des personnages, "émis" mentalement simultanément à l'action : est-il "off" ou "hors-champ" ? » (p. 33) Pourquoi, alors, ne pas les nommer « over » ?

- 20 Sarah Kozloff s'ingéniera, elle aussi, pour sa part, à définir ces termes<sup>31</sup>. Le problème, c'est qu'aucune définition ne correspondra à celles posées par le théoricien français. L'auteure cherche à distinguer la « voice-over » (son sujet d'étude) des « voix situées à côté de la caméra » (« [voice] asides to the camera », comme dans *The Life and Times of Judge Roy Bean*, John Huston, 1972) – que nous appellerions « voix-off » et des voix « on-screen » (comme dans *La ronde*, Max Ophüls, 1950) – que nous appellerions « voix-in champ ». Elle insiste pour distinguer la « voice-over » de la « voice-off » (dont l'une n'est pourtant, *en français*, que la traduction de l'autre !) : dans celle-ci « le parleur est temporairement hors-cadre, [mais] la caméra pourrait, par un panoramique, le recadrer » (« *the speaker is merely temporarily off-camera, [but] the camera could pan around the same scene and capture the speaker* » (ce qui recoupe plutôt ce que nous appellerions la « voix-in hors-champ »), tandis que dans celle-là, « il est impossible de révéler le parleur en ajustant la position de la caméra ; la voix vient plutôt d'un autre temps et d'un autre espace, le temps et l'espace du discours » (« *one could not display by adjusting the camera's position in the pictured story space ; instead the voice comes from another time and space, the time and space of the discourse* » (ce qui recoupe, encore une fois, ce que nous appellerions la « voix-off »). Ainsi, la « voice-over », la voix qui « implique, en fait, plus qu'une simple absence de l'écran » (« [voice that] actually implies more than mere screen-absence »), est un doublon de notre « voix-off » et demeurerait ainsi disponible pour nommer ces cas de figure pour lesquels Chion manquait de mots. Nous proposerions donc d'appeler ces voix, et peut-être contre l'usage établi (mais dans la foulée des propositions de Serge Daney<sup>32</sup> et d'une remarque de Michel Chion<sup>33</sup>), et nous servant au passage d'une réplique de film qui n'est pas sans quelque pertinence, « voice-over<sup>34</sup> ».

## Voix extradiégétique, intradiégétique (externe et interne) et juxtadiégétique

- 21 Posons maintenant que la voix qui surgit de « nulle part », cette « voix de fosse » ou « de *proscenium* » dont parlait Michel Chion<sup>35</sup>, cette voix qui arrive directement à nos oreilles sans passer par la bouche (ni même la tête) d'un personnage de la diégèse, sera la voix d'un narrateur extradiégétique (tout en précisant que cette voix pourra, bien sûr, appartenir à un *personnage* de la diégèse, mais que celui-ci n'y sera pas présent comme *narrateur*) ; cette voix sera automatiquement « off » (non visible à l'écran et non situable dans la diégèse ; elle ne recoupera donc pas totalement ce que Chion nommait la « voix d'acousmètre », dont la source peut être non visible, mais tout de même situable dans la diégèse, hors-champ). Posons ensuite qu'un personnage apparaissant à l'écran, et évoluant dans la diégèse, puis entreprenant, depuis ce lieu, de narrer une histoire, sera la voix d'un narrateur intradiégétique (tout en rappelant que cette voix pourra, évidemment, s'effacer devant son récit qui se transémiotisera ou s'audiovisualisera) ; cette voix sera, tant qu'on la verra sourdre de la diégèse (par la bouche ou par la tête de son personnage), « in » – qu'elle surgisse du champ ou du hors-champ<sup>36</sup> –, mais deviendra



automatiquement « off » (sans pour autant cesser d'être intradiégétique) au moment de sa transémiotisation ou de son audiovisualisation. « Voix-in » (champ ou hors-champ), « Voix-off », « Voix-over », « transémiotisation » ou « audiovisua-lisation » constitueraient donc les premiers traits spécifiques de la voix narrative au cinéma.

- 22 Nous venons de mentionner que la voix intradiégétique peut parvenir à nos oreilles en passant, ou bien par la bouche, ou bien par la tête du personnage apparaissant à l'écran et évoluant dans la diégèse. Il y aurait donc deux types – deux sous-catégories – de voix intradiégétiques. Il n'est pas rare, en effet, d'entendre des voix surgissant, non pas depuis un lieu vaguement situé derrière l'écran, mais depuis la diégèse, depuis un personnage de la diégèse, sans que celui-ci ne remue les lèvres, comme s'il pensait à voix haute. Pour clarifier cette possibilité, nous reprendrons les termes à David Bordwell et Kristin Thompson qui, dans *L'Art du film*, proposent les expressions « narration externe » (ou « objective »), pour nommer ces voix intradiégétiques rattachées à des personnages remuant les lèvres et pouvant être ainsi entendues par les autres personnages, et « narration interne » (ou « subjective »), pour nommer ces voix intradiégétiques rattachées à des personnages ne remuant pas les lèvres et ne pouvant pas être entendues par les autres personnages<sup>37</sup>. Ainsi, les premières seraient des « voix-in » (tantôt « champ », tantôt « hors-champ », tantôt encore, notamment lors de transémiotisation « off »), alors que les secondes seraient, tel que nous l'avons entendu, des « voix-over ».
- 23 Nous avons également utilisé les expressions « à l'écran » et « dans la diégèse ». Il nous faut maintenant montrer en quoi elles se distinguent. Un personnage peut entreprendre de narrer « à l'écran », sans toutefois clairement ou explicitement se situer « dans la diégèse ». Ici, les critères que nous ferons valoir seront peut-être minces, mais nous pressentons fortement qu'une distinction se doit d'être apportée entre ce que nous continuerons de nommer une voix « intradiégétique » et une voix que nous nommerons (en nous servant d'un néologisme forgé par Christian Metz, mais dans un sens légèrement différent) « juxtadiégétique<sup>38</sup> ». Cette distinction est née d'un sentiment, le sentiment que certaines adresses brisaient plus brusquement le « quatrième mur », transgressaient plus violemment la frontière entre « le monde que l'on raconte » et le « monde où l'on raconte<sup>39</sup> », comme si le cinéma offrait une sorte de zone à mi-chemin entre l'extradiégétique et l'intradiégétique, une zone qui serait comme « en marge » de la diégèse, ni tout à fait *dans l'histoire*, ni tout à fait *hors d'elle*. Nous pourrions même rapprocher ce lieu juxtadiégétique du lieu dans lequel Chion situait la « voix du commentateur » : « une sorte de tribune, ou de petite table de conférencier, en contrebas de l'écran ou à côté<sup>40</sup> ». Nous pourrions encore la situer dans les « limbes » dont parlait Kozloff : « *Annie Hall*, de Woody Allen [...] commence avec Alvy Singer devant un lieu incertain s'adressant directement à la caméra se posant ainsi comme narrateur avant de même d'être un personnage l'histoire proprement dite » (« *Woody Allen's Annie Hall [...] starts with Alvy Singer on a limbo set speaking directly to the camera and thus establishes the narrator before moving into the story proper* », p. 50). Cette voix juxtadiégétique pourrait aussi régler le problème que l'auteure évoque plus loin concernant *Cat Ballou* (Elliot Silverstein, 1965), film dans lequel « Nat King Cole et Stubby Kaye apparaissent sous l'aspect de ménestrels ambulants, sans que personne ne puisse clairement les identifier comme homodiégétique ou hétérodiégétique [nous dirions plutôt extradiégétique ou intradiégétique] : on les voit à l'écran, s'adressant directement à la caméra, mais sont invisibles à tous les autres personnages. » (« *Nat King Cole and Stubby Kaye appear in the guise of strolling minstrels, yet one hardly knows whether to label them homodiegetic or heterodiegetic : we see them on the*



*screen, but they are invisible to all the others characters and face the camera directly.* », p. 79) Aussi n'insisterons-nous pas encore, au cours de notre exemplification, sur la distinction entre juxta- et intra- diégétique (externe), puisque les critères fiables nous permettant de caser les cas de figure recensés manquent encore. Profitons d'une remarque de Gérard Genette pour nous permettre parler de « gradation progressive » ou de « gradualisme » : les voix tendront plus d'un côté ou de l'autre.

## Narrateur et narrataire

- 24 Enfin, si nous avons, depuis le début, établi (et insisté sur) la « source » de la voix narrative, il nous faut impérativement, avant de passer aux exemples, tenter d'en établir la « cible ». Si Genette semble reléguer la question du narrataire au second plan de sa typologie, il appert que le cinéma en fait une question de premier plan (les « adresses aux spectateurs », doublées de ces fameux « regards à la caméra », notamment classifiés par Christian Metz dans *L'énonciation impersonnelle ou le site du film*, semblent, en effet, un autre trait spécifique propre au cinéma). Pour Michel Chion, d'ailleurs, la voix au cinéma nous invite à répondre à deux questions : « D'où vient le son ? » (source) et « Qui l'écoute ? » (cible<sup>41</sup>). Semblablement, Sarah Kosloff se demandait : « Depuis quel moment le narrateur narre-t-il ? » (« *From what point in time does the narrator narrate ?* », p. 77) et « À qui ces narrateurs adressent-ils leurs histoire ? » (« *To whom do these narrators address their stories ?* », p. 78).
- 25 La voix, qu'elle soit extradiégétique ou intradiégétique (voire juxtadiégétique), pourra donc, tantôt s'adresser à des narrataires extradiégétiques (avec lesquels le spectateur serait en droit de se confondre, considérant l'acte comme une « adresse directe » – l'expression est employée par Metz<sup>42</sup>) –, tantôt s'adresser à des narrataires intradiégétiques (personnages de la diégèse). Même les monologues intérieurs (narration intradiégétique interne) pourraient avoir pour cible, tantôt le spectateur (« Vous voyez la situation dans laquelle je me retrouve... ? »), tantôt un personnage, c'est-à-dire *le personnage lui-même* (« Mais que fais-je donc dans cette situation ! ? »). Cette façon de voir recoupe entièrement, nous semble-t-il, ce que Kosloff exposait : « Nous devons reconnaître que le narrateur parle toujours à quelqu'un, que cette personne soit dans l'auditoire, un narrataire diégétique ou simplement lui-même. » (« *One must recognize that the voice-over narrator is always speaking to someone, wheter that someone is the theater audience, a dramatized narratee, or just himself.* », p. 51). En bref, Kosloff reconnaîtra que les narrateurs, qu'ils soient extradiégétiques ou intradiégétiques, pourront s'adresser, l'un ou l'autre, tantôt à des narrataires extradiégétiques, tantôt à des narrataires intradiégétiques (p. 50).

## Emboîtement et déboîtement

- 26 Nous ne pouvons encore illustrer nos propos avant d'avoir dit un mot sur la façon dont se présente la voix narrative à l'écran et qui nous obligera à couper, en diagonale, le tableau à deux (maintenant à trois) entrées que nous suggérerons bientôt. Comme nous l'avons dit plus haut, il se peut que l'on entende, *d'abord*, la voix narrer et qu'on en voie, *ensuite*, le visage (et le lieu) ou encore que l'on croie, *dès le début*, l'adresse directe, mais que l'on apprenne, *après-coup*, qu'elle s'adressait plutôt à d'autres que nous ; c'est ce que nous avons proposé d'appeler un « déboîtement ». En revanche, si la cible et la source

semblent, *d'abord*, clairement établies, et que le récit se transémiotise *ensuite*, nous avons proposé de parler d'« emboîtement ».

- 27 On remarquera, dès lors, l'absence de diagonale dans la colonne des narrateurs extradiégétiques. La raison en est simple : comme la voix du narrateur prend sa source depuis un lieu vaguement situé derrière l'écran, il ne saurait y avoir d'emboîtement ni de déboîtement qui nous en montre le visage ou le lieu depuis lequel il narre. Si tel était le cas, la voix deviendrait automatiquement intradiégétique (voire, juxtadiégétique). D'autre part, on remarquera aussi les pointillés séparant les deux premières colonnes. C'est que la voix d'un narrateur intradiégétique dont nous ne verrons le corps hanter la diégèse qu'à la fin, ou que plus tard (opérant, donc, une forme de déboîtement), se sera confondue, jusqu'alors, avec une voix extradiégétique. Enfin, il nous faut préciser que, dans le cas des narrations intradiégétiques internes (les monologues intérieurs), il se peut qu'il n'y ait ni emboîtement, ni déboîtement ; le personnage pourra nous faire entendre sa voix (sans remuer les lèvres) tout en occupant pleinement l'écran (sans que le méga-narrateur ne nous offre de transémiotisation). C'est pourquoi il arrivera que cette distinction ne soit d'aucune utilité dans cette dernière occurrence.

### **Voix hétérodiégétique, homodiégétique (allodiégétique et autodiégétique) et métadiégétique**

- 28 On remarquera, pour terminer, le peu d'importance accordée, dans notre tableau, à la « personne » ou à la « relation » de la voix à l'histoire qu'elle raconte. Nous pourrions dire que nous nous sommes intéressé plus à la *façon* dont la voix parvient jusqu'à nous, qu'à *ce dont parle* son narrateur (de lui-même, de quelqu'un qu'il connaît, de quelqu'un qu'il invente ou de l'œuvre elle-même). Aussi proposons-nous, pour ne pas l'alourdir (voire, en tripler ou en quadrupler le volume), d'inscrire, entre parenthèses, après le titre de chacun des films retenus, en conclusion, si la narration est hétérodiégétique, allodiégétique ou autodiégétique... voire métadiégétique. Proposons maintenant notre tableaux.

TABLEAU III

Par em-boîtement	Narrateur extradiegetique	Narrateur jura-diegetique	Narrateur intradiegetique	
			i narration externe (ou objetif)	i narration interne (ou subjective)
	L'acte narratif prend forme « derrière » l'écran (le récit est déjà transposé)	L'acte narratif prend forme à l'écran (le personnage raconte les événements), mais « en marge » de la diégèse	L'acte narratif prend forme à l'écran (le personnage raconte les événements) et dans la diégèse	L'acte narratif prend forme à l'écran (le personnage ne semble pas les raconter) et dans la diégèse
Par dé-boîtement	Voix-off	Voix-in (champ ou hors-champ)		Voice-over (monologue intérieur)
Narrataire extradiegetique (ou « spectateur »)				
Narrataire intradiegetique (ou personnage)				

## Exemplification

- 29 Tentons maintenant d'exemplifier chacune des possibilités offertes par ce tableau. Et essayons de voir, au passage, ce que chacune d'elles proposera comme recoupement thématique.

### Voix de narrateur extradiegetique à narrataire extradiegetique

- 30 Nombreux sont les films qui useront de cette « voix de fosse », de cette « voix d'outre-tombe », de cette « voix d'autorité » pour se donner, très souvent, une aura de littérarité, notamment lorsqu'elle sera hétérodiégétique (et qu'elle visera directement le spectateur). *Le fabuleux destin d'Amélie Poulain* (J.-P. Jeunet, 2001) nous en offrirait un exemple plutôt convainquant. La voix chaude et nerveuse d'André Dussolier traverse le film sans qu'il ne nous soit donné de le voir à l'écran (ni comme narrateur, ni comme personnage d'ailleurs), nous révélant tantôt ce qui se passe dans la tête des différents protagonistes, tantôt ce qui se passe dans des endroits complètement déserts (prouvant, du même coup, son omniscience) : « Le 3 septembre 1973, à 18 heures 28 minutes et 32 secondes, une mouche bleue de la famille des calliphoridaes, capable de produire 14 670 battements d'ailes à la minute, se posait rue Saint-Vincent, à Montmartre<sup>43</sup>. »
- 31 Nombreux sont ces films dans lesquels une voix narrative surgissant depuis ce lieu que nous avons vaguement situé derrière l'écran entreprend de nous raconter, avec plus ou moins d'insistance, une aventure dans laquelle elles ne sont pas impliquées. Ce sera notamment le cas de multiples adaptations littéraires (ou d'œuvres à connotations littéraires, comme les biographies d'écrivains) dont on voudra, peut-être, nous rappeler l'origine. *The Picture of Dorian Gray* (A. Lewin, 1945), *Barry Lyndon* (S. Kubrick, 1975), *The*

*Age of Innocence* (M. Scorsese, 1993), *Madame Bovary* (Cl. Chabrol, 1991), *Germinal* (Cl. Berri, 1993), *Beaumarchais l'insolent* (E. Molinaro, 1996) sont tous autant d'exemples de films dont une voix – souvent autoritaire, presque impersonnelle – surgit, tantôt au début, tantôt à la fin, tantôt sporadiquement, pour situer le temps, camper le décor, commenter l'action, révéler des pensées. C'est aussi le cas de la voix ouvrant *La fête à Henriette* (J. Duvivier, 1952), *Take the Money and Run* (W. Allen, 1966) ou *Astérix et Obélix : Mission Cléopâtre* (A. Chabat, 2002), traversant *The Guns of Navarone* (J. L. Thompson, 1961), *Jules et Jim* (Fr. Truffaut, 1962), *La Jetée* (Ch. Marker, 1962) ou *IXE-13* (J. Godbout, 1973) ou encore concluant (assez étrangement d'ailleurs) *César et Rosalie* (Cl. Sautet, 1972) ou *Quelques jours avec moi* (Cl. Sautet, 1988). Ces voix appartiendront donc à un narrateur, souvent omniscient, toujours invisible, qui s'adressera très souvent à un narrataire extradiégétique (puisque'il ne sera jamais entendu par les personnages, à moins de faire métalepse) et qui n'apparaîtra jamais – sinon qu'exceptionnellement – à l'écran, *comme personnage*.

- 32 Nous pourrions offrir un exemple de métalepse assez cocasse de narrateur extradiégétique (à narrataire extradiégétique) étonnamment entendu par ses personnages. Outre quelques cartoons de Tex Avery (auxquels nous renvoyons) – *Red Hot Ridding Hood* (1943), *Batty Baseball* (1944) ou *The Shooting of Dan McGoo* (1945<sup>44</sup>) – citons l'introduction d'*Amuse-gueule* (R. Awad, 1984) :

Narrateur : Au commencement, l'homme ne connaissait pas encore la faim. Puis arriva ce qui ne devait pas arriver. À cause de la banane fatidique, nous fûmes tous condamnés à manger pour vivre. Hélas, nous nous condamnâmes tous par la suite à vivre pour manger. [...] Tous ? Non ! Pas tous ! Pas Fernand. (*La caméra s'arrête sur un vieil homme, assis sur un banc de parc.*) Fernand, lui, ignore tout des plaisirs de la manducation. Il ne sait rien des tourments de l'indigestion. Ah, Fernand. Oui, c'est notre destin que tu tiens entre tes mains. Fernand... Fernand...

*Le vieil homme regarde à gauche, à droite, puis fixe la caméra et lance :*

Hey Fernand, Fernand c'est pas moi... Moi, c'est Marcel, Marcel Thibault. Fernand, c'est peut-être lui là-bas. (*Et la caméra, rectifiant son tir, cadre un homme assis plus loin, invitant du même coup le narrateur à poursuivre là où il avait abandonné son récit.*)

- 33 Nous pourrions ensuite offrir comme exemple de narrateur extradiégétique (à narrataire extradiégétique), entendu par son personnage et apparaissant, *comme personnage*, dans la diégèse, le truculent *Stranger Than Fiction* (M. Forster, 2006), film dans lequel la voix d'une narratrice (omnisciente) est soudainement entendue par le personnage dont elle raconte l'histoire : « Voici l'histoire d'un certain Harold Crick et de sa montre-bracelet. Harold Crick était féru de nouveaux infinis, de calculs sans fins et étonnamment avare de mots. Et sa montre-bracelet était encore moins loquace. Chaque jour ouvrable, depuis 12 ans... ». Plus tard, Harold Crick (Will Ferrell), l'homme découvrant qu'il n'est qu'un personnage de fiction, finira par rencontrer (dans la même diégèse) sa créatrice, Karen Eiffel (Emma Thompson), l'écrivaine – aura de littérature, disions-nous ! – en panne d'inspiration. Cependant, nous ne la verrons jamais narrer – ni verbalement ni mentalement – son histoire, ni à l'écran, ni dans la diégèse. Elle demeure donc extradiégétique comme narratrice, et (quoique assez étonnamment) intradiégétique comme personnage.
- 34 Les voix recensées jusqu'à maintenant étaient toutes extra-hétéro-diégétiques (et s'adressaient toutes à des narrataires extradiégétiques) ; il était donc normal ou convenu – sauf exception (sauf métalepse) – que les personnages ne les entendent pas, ou que leur propriétaire ne se retrouvent pas, comme personnage, dans la diégèse. Il en ira

inversement des voix homodiégétiques (même si elles s'adresseront toujours à des narrataires extradiégétiques). Ces voix – même extradiégétiques, même narrant depuis ce lieu situé derrière l'écran – pourront bien sûr appartenir à un personnage de la diégèse (mais un personnage qui *ne narrera pas depuis celle-ci*). Dès lors, la voix de ce narrateur pourra raconter une histoire dans laquelle il est présent (comme principal acteur, voire comme simple spectateur ou comme simple témoin), et narrer, la plupart du temps, son récit (comme il se doit) en focalisation interne.

- 35 Nombreux sont les films qui nous donnent à entendre (sans le voir narrer) la voix d'un narrateur – à la fin de sa vie, vieillissant, voire trépassé – se rappelant, dans un récit autodiégétique, les événements que nous verrons, transémiotisés, à l'écran. *Sunset Boulevard* (B. Wilder, 1950) demeure un de ces exemples le plus souvent cité : Joe Gillis (William Holden) entreprend de nous raconter, (sans que jamais nous ne le voyions narrer à l'écran), l'histoire de sa propre mort :

Voici le fameux Sunset boulevard, à Los Angeles, en Californie. Il est environ 5 heures du matin. La brigade criminelle vient d'être alertée, car un crime a été commis, dans une des magnifiques demeures du quartier des milliardaires [...] Mais avant que l'événement ne soit déformé et grossi hors de proportion, avant que les journalistes d'Hollywood s'en soit emparé, peut-être vous intéresserait-il de connaître les faits tels qu'ils se sont passés. Dans ce cas, je suis sans doute le seul à pouvoir vous en parler. [...] Mais revenons de six mois en arrière au jour où cette histoire a commencé. J'habitais un petit appartement, à Hollywood.

- 36 Et la voix poursuit ainsi son récit – à coup de « je » et de « vous » – jusqu'à ce que nous apprenions, à la toute fin, qu'elle appartenait à ce corps inerte, flottant dans la piscine, et qu'elle nous a raconté sa triste fin depuis l'au-delà (qu'aucun déboîtement ne viendra malheureusement nous révéler). Plus récemment, *American Beauty* (S. Mendes, 1999) usa d'un procédé semblable.
- 37 Mais les héros ne sont pas toujours morts quand ils entreprennent de raconter un pan de leur vie. On pourra citer, dans différents registres, *La boulangère de Monceau* (É. Rohmer, 1963), *Apocalypse Now* (Fr. F. Coppola, 1979), *Léolo* (J.-C. Lauzon, 1992) ou *Limitless* (N. Burger, 2011). Toutes ces voix (dont nous ne voyons jamais le propriétaire narrer) nous racontent leurs propres histoires (depuis un lieu, voire un temps, indéterminé) tout en nous permettant, bien sûr, de les voir évoluer, à l'écran, comme personnage. Ces configurations, contrairement aux précédentes, nous donneront donc très souvent à voir le personnage à qui appartient la voix (puisqu'elles nous offrent un récit dans lequel le narrateur est impliqué comme personnage). Un cas limite de récit autodiégétique à personnage absent de la diégèse filmique pourrait cependant nous être offert par *Trente tableaux* (P. Baillargeon, 2011), une autofiction dans laquelle la cinéaste n'apparaît pratiquement pas, laissant la plupart du temps ses propres animations occuper l'écran (certes, elle apparaît, mais fugacement, subrepticement, sporadiquement). Ces exemples seront propices, on l'aura deviné, aux films-souvenirs, voire aux films autobiographiques ou intimistes.
- 38 Les exemples de films allodiégétiques, de voix racontant l'histoire de personnage(s) dont ils auraient été témoin des actes, et très souvent, bien sûr, en focalisation interne, ne manquent pas non plus. Pensons à *Das weiße Band* (M. Haneke, 2009), film dans lequel un narrateur, au soir de sa vie (Ernst Jacobi dans la version originale, mais que nous ne verrons jamais), nous dit essayer de se rappeler des événements qui se sont passés, il y a longtemps, dans son village :

Je ne sais pas si l'histoire que je vais vous raconter correspond à la vérité dans ses moindres détails ; je ne la connais en grande partie que par ouï-dire et il y a beaucoup de choses, après toutes ces années, que je ne sais toujours pas expliquer, beaucoup de questions qui restent sans réponses. Mais, quoiqu'il en soit, je crois devoir raconter les faits étranges qui se sont déroulés dans notre village parce qu'il est possible qu'ils soient susceptibles d'éclairer certains événements survenus depuis dans ce pays. Tout a commencé, si je me souviens bien, avec la chute du cheval du docteur.

- 39 Il nous est alors donné de voir, dans la diégèse, celui à qui elle appartenait (on notera l'imparfait) : le professeur (Christian Friedel), beaucoup plus jeune, sans que celui-ci n'entreprene aucun acte narratif ni depuis l'écran, ni depuis la diégèse (du reste, aucun déboîtement ne nous révèle le lieu ni le contexte depuis lequel ce vieil homme entreprend de raconter son histoire).
- 40 *Radio Days* (W. Allen, 1987), film dans lequel une voix (celle de Woody Allen), entreprend de nous raconter non pas ce qui lui est arrivé dans sa jeunesse, mais ce qui arrivait à la radio et à ceux qui l'écoutaient, serait un exemple du même type. *Le Grand Meaulnes* (J.-G. Albicocco, 1967), *Badlands* (T. Malick, 1973), *Julia* (F. Zinnemann, 1977) donnent aussi, avec plus ou moins d'importance, la voix à un narrateur qui nous racontera, de son point de vue (avec restriction d'informations donc), les aventures du personnage qu'on les voit côtoyer pendant le film. Il semblerait alors que cette voix allodiégétique serait, elle aussi, propre aux souvenirs, et propice à la nostalgie. En effet, toutes ces voix entreprennent explicitement de revenir sur leur passé (plus ou moins lointain) et de se rappeler les faits et gestes des gens qui les ont plus ou moins anonymement entourés ou qu'ils ont plus ou moins intimement côtoyés.
- 41 Enfin, quelques films à narrateurs extradiégétiques (visant un narrataire extradiégétique) donneront tout de même du fil à retordre à quiconque tentera de les dire hétérodiégétiques ou homodiégétiques (qu'ils soient autodiégétiques ou allodiégétiques). Ce sont ces films au début desquels la voix du cinéaste, voire du producteur, entreprend de nous raconter, non l'histoire de sa vie ou de celle de ses personnages, mais, pour ainsi dire, l'histoire du film lui-même. Et les exemples ne sont pas rares : les voix ouvrant *Le roman d'un tricheur* (S. Guitry, 1936), *The Naked City* (J. Dassin, 1948), *Mr. Arkadin* (O. Welles, 1955) ou *The Errand Boy* (J. Lewis, 1961), nous parlent toutes, du moins en leur début, du « film que nous allons voir ». Ainsi commence la remarquable adaptation des *Mémoires d'un tricheur* – « Ce film, je l'ai conçu et je l'ai réalisé moi-même. » – avant que la voix claire et posée de son auteur nous présente tour à tour acteurs et artisans. Ces voix, puisqu'elles racontent l'histoire « du » film, pourront être dites « métadiégétiques ».

## Voix de narrateur extradiégétique à narrataire intradiégétique

- 42 On comprendra que ce cas de figure est plus rare : une voix extradiégétique s'adresse à un narrataire intradiégétique (c'est-à-dire à un personnage). Et on admettra aussi que, si le personnage répond, il y aura (comme nous l'avons entrevu plus haut) un cas de métalepse. Deux exemples, seulement, nous sont connus. D'abord, *Un homme qui dort* (B. Queysanne, 1974), adaptation du fameux roman au « tu » de George Perec, dans lequel la voix d'une narratrice (Ludmila Mikaël) semble s'adresser, tout au long du film, sans pourtant que celui-ci ne lui réponde, au personnage (Jacques Spiesser) : « Ton réveil sonne. Tu ne bouges absolument pas. Tu restes dans ton lit. ». Ensuite, *La guerre est finie* (A. Resnais, 1966), écrit par Jorge Semprún, et dont la voix narrera, elle aussi au « tu »,

sans toutefois que le principal protagoniste, Diego Mora (Yves Montand), ne semble l'entendre : « Tu es passé. Une nouvelle fois tu regardes la colline du Biriato. Tu retrouves la sensation un peu fade, légèrement angoissante du passage. Tu as roulé toute la nuit, ta bouche est desséchée par le manque de sommeil, la fumée du tabac. » Nul emboîtement ni déboîtement ne nous permettra de voir le visage à qui appartiennent ces voix, ni les contextes depuis lesquels leurs propriétaires racontent.

### Voix de narrateur juxtadiégétique et intradiégétique (externe) à narrataire extradiégétique

- 43 Quand ces voix se présenteront à nous par déboîtement, c'est-à-dire quelque part vers la fin du film (ou, en tout cas, bien après les avoir entendu narrer), elles ne seront pas sans entretenir (avant cette révélation) quelques ressemblances avec les voix de narrateurs extradiégétiques. Ces voix, que nous avons peine à situer parce que nous n'en voyions pas le corps à l'écran, en se présentant abruptement à nous, nous révèlent aussi, dès lors, le lieu (quelquefois « en marge » de la diégèse, quelquefois pleinement « dans » la diégèse) depuis lequel elles entreprenaient leur récit. *Charlie and the Chocolate Factory* (T. Burton, 2005) nous en offre un intéressant exemple. Alors que nous arrivons à la fin de ce récit lors duquel nous avons entendu ce que nous croyions être une voix extradiégétique (celle de Geoffrey Holder dans la version originale) narrer l'histoire (hétérodiégétique, donc) de Charlie (Freddie Highmore), un déboîtement final nous apprend que tout ce récit fut narré depuis un toit sis en la chocolaterie, par un Oompa Loompa (Deep Roy) : « Finalement, Charlie Bucket a gagné une chocolaterie, mais Willy Wonka a eu quelque chose d'encore bien mieux : une famille. Et il y avait une chose qui était absolument certaine : la vie n'avait jamais été aussi rêvée. »
- 44 Mais ce déboîtement n'est pas propre qu'aux récits hétérodiégétiques, il peut aussi se présenter dans les récits autodiégétiques. Pour preuve la finale de *Kiss Kiss Bang Bang* (S. Black, 2005) qui nous révèle le lieu depuis lequel Harry Lockhart (Robert Downey Jr.) nous aura raconté l'ensemble de ses mésaventures : « Et voilà ! Véridique ! C'est ça qui s'est passé à Noël ! » conclut-il, en fixant la caméra, depuis une sorte de bureau sis dans un somptueux loft. Cette configuration sera propice aux cas de figure recensés plus haut (nimbés d'une aura de littérarité quand ils seront hétérodiégétiques, teintés de douce nostalgie quand ils seront homodiégétiques), mais ils auront surtout de quoi nous surprendre quand ils nous donneront à voir le lieu – gardé jusqu'alors caché – depuis lequel l'acte narratif prenait naissance. Destabilisante désacousmatisation.
- 45 Ce type de narrateur peut, en revanche, se présenter à nous *d'abord*, et donner lieu, *ensuite*, au récit transémotivé, afin de s'acousmatiser, pourrait-on dire. Un exemple de ce cas de figure nous est offert par *La ronde* (M. Ophüls, 1950). Dès l'ouverture, et ensuite ponctuellement, jusqu'à la fin, le « Raconteur » (Anton Walbrook) s'adresse à nous depuis ce qui semble être les coulisses du film, depuis l'envers du décor, bref, depuis un lieu qui nous semble faiblement diégétique (et peut-être juxtadiégétique) et nous dit : « Et moi, qu'est-ce que je suis dans cette histoire : La Ronde ? L'auteur ? Le conteur ? Un passant ? Je suis vous. Enfin, je suis n'importe lequel d'entre vous. Je suis l'incarnation de votre désir... de votre désir de tout connaître. » Quand, au début du *Trou* (J. Becker, 1960) l'ancien bagnard Roland Darbant (Jean Keraudy) se présente, en regardant la caméra, pour nous dire un mot au sujet de « [s]on ami Jacques Becker » et du film que nous allons voir, il parle depuis un lieu qui, certes, se situe à deux pas de la prison dont il a tenté de



s'évader, mais qui est comme dépersonnalisé (par l'absence, peut-être, d'autres protagonistes avec lesquels il aurait interagit).

- 46 Ce qu'il nous importe surtout de faire entendre, dans ces récits juxtadiégétiques, c'est que le corps du narrateur se situe dans un lieu en marge de la diégèse, un lieu vague, souvent anonyme, mais depuis lequel il n'interagit pas avec les autres personnages. Les débuts de *Ed Wood* (T. Burton, 1994), de *Elf* (J. Favreau, 2003) et de *Man on the Moon* (M. Forman, 1999) nous donnent ainsi à voir des personnages nous racontant respectivement la vie de quelqu'un d'autre (hétérodiégétique), la vie de leurs semblables (allodiégétique) et leur propre vie (homodiégétique) tout en s'adressant à nous (extradiégétique) depuis un lieu qui ne semble avoir aucune connexion avec l'univers diégétique dans lequel les personnages dont ils racontent l'histoire évolueront (juxtadiégétique).
- 47 Deux films de Sacha Guitry offrirait des exemples clairs de narrations juxta-extra-hétéro-diégétiques. *La vie d'un honnête homme* (1953) nous montre l'auteur lui-même, assis dans son bureau, et qui, après son incontournable introduction « métadiégétique » – « Ce film fut tourné... » – lors de laquelle il prend le temps de nous présenter un à un ses acteurs, entreprend de narrer : « M. Albert Ménard-Lacoste, industriel nanti d'une immense fortune et officier de la légion d'honneur était en droit de se dire, en effet, le plus honnête homme du monde. Il ne s'en privait pas du reste. » Toute la narration, off, sourd bel et bien de ce bureau « juxtadiégétique » (dans lequel les personnages de la diégèse ne pénètrent pas) et se conclut sur le livre dans lequel Guitry écrit : « Ayant touché le fond de la bassesse humaine, fort dégoûté de lui comme il l'était des autres, jaloux de son frère, il s'en alla, droit devant lui, et on a jamais su ce qu'il était devenu. FIN. » Notons qu'il s'agit ici d'une voix de demi-acousmètre, puisque Guitry est filmé de dos. Cependant, comme nous l'avons vu parler, de face, au début, nous continuons d'entendre la voix comme « externe » (et non comme « interne »). *Les trois font la paire* (1957) nous offrirait un exemple semblable. L'auteur, toujours lui, depuis son bureau, commence à voix haute : « Le film commence un matin de bonne heure, n'importe quel matin... où trois hommes s'éveillent. ». Puis, il termine (off) : « Et quelques heures plus tard le commissaire Bernard constatait le suicide de Jojo, trouvait dans la poche de celui-ci la petite lettre écrite à la machine à écrire et la lisait à haute voix... ». Michel Simon, en commissaire lit : « Accablé de remords, je suis venu me supprimer à l'endroit exact où mardi, de bonne heure, j'avais tué un homme. » Retour dans le bureau de Guitry où celui-ci termine : « Je m'en serais voulu de passer pour bienveillant à l'égard des criminels, mais d'autre part qu'il y ait des crimes je l'admets volontiers, car il faut bien que tout le monde vive. » Dans les deux cas, le film commence et se termine dans le bureau de l'auteur – lieu juxtadiégétique par excellence – entreprenant, à notre attention, de narrer ou de conclure son récit.
- 48 Enfin, un cas de figure plutôt clair de narration juxta-extra-auto-diégétique se trouverait – comme nous en avons glissé un mot plus haut – dans *Annie Hall* (W. Allen, 1977), film au début duquel Alvy Singer (W. Allen) s'adresse directement à la caméra, devant son mur jaune impossible à situer (et devant lequel aucun personnage de la diégèse n'apparaîtra), pour nous raconter, entre deux mots d'esprit, ses problèmes avec les femmes (et dont le film nous donnera, ensuite, un aperçu) :
- C'est une vieille blague. Deux dames du troisième âge sont dans les monts Catskill, au vert. La première dit : « Mon Dieu, ce qu'on mange mal dans ces auberges ! » L'autre ajoute : « Oui, c'est vrai, et puis c'est pas copieux ! » Moi... grosso modo, c'est comme ça que je vois la vie. Un monument de solitude, de misère, de souffrance et de malheur et, en plus, ça passe... comme un déjeuner au soleil !

- 49 Les cas de ce type semblent aussi offrir des films « littéraires » (quand ils seront hétérodiégétiques) ou « souvenirs » (quand ils seront homodiégétiques), mais, contrairement au cas se présentant par déboîtement, ils établiront, dès le début, le contrat de lecture sur lequel ils reposeront avec toutefois une certaine difficulté à se prendre entièrement au sérieux. En effet, si les cas de narration extra-extra-homodiégétique étaient nimbés d'une aura de littérarité, les cas de narration juxta-extra-diégétique seront d'emblée d'une couleur moins sérieuse, plus ludique. Il semble que ce personnage entreprenant de nous adresser la parole depuis l'écran et brisant ainsi le quatrième mur, ne parvienne pas à prendre cette adresse totalement au sérieux. Au reste, plusieurs films (ou émissions) pour enfants useront de cette configuration. N'en faisons pour preuve que la téléserie *Fanfreluche*, cette émission qui marqua les belles heures de Radio-Canada à la fin des années 1960. Tous les épisodes de la populaire émission pour enfants mettaient en scène une poupée (Kim Yaroshevskaya) racontant directement aux spectateurs, depuis ce lieu indéterminé (un mur blanc, gris ou violet) devant lequel elle tenait son immense livre, une histoire – tirée du folklore (*Le petit chaperon rouge*, *Hansel et Gretel*, *Pinocchio*, *Blanche-Neige*, *Rose Latulipe*, etc.) – et dans laquelle, du reste, elle allait, chaque fois – transgression métalectique – pénétrer.
- 50 Nous pourrions maintenant tenter d'illustrer des cas de narration plus explicitement intradiégétiques. Ici, nous verrons des personnages, évoluant au milieu d'un décor dans lequel ils seront en interaction avec leurs semblables, momentanément quitter ce monde, se tourner vers nous, et entreprendre de nous raconter une histoire que les autres ne sembleront pas entendre. Un autre exemple tiré du répertoire de Sacha Guitry, *Aux deux colombes* (1949), nous offrirait un exemple de voix pleinement intradiégétique visant un narrataire extradiégétique. Alors qu'il apparaît, en robe de chambre, dans sa demeure cossue, Maître Jean-Pierre Walter (Sacha Guitry), reçoit un coup de fil lui annonçant qu'il aura une surprise. Dès lors, il maugrée. Il n'aime pas les surprises : « Ah, je n'aime pas ça. Non, c'est vrai. D'abord, je n'aime rien de ce qui est anonyme et l'idée d'une surprise ne me dit rien de bon. (*Il regarde la caméra.*) Vous aimez ça vous autres les surprises ? Je suis sûr que non. Et pas plus les petites que les grandes. » Il déchirera ainsi l'édredon diégétique à trois reprises, sans que les personnages l'entourant ne remarquent ses apartés. Même cas de figure dans *Až přijde kocour* (Vojtech Jasný, 1963), film au début duquel Oliva (Jan Werich), après avoir observé, du haut de sa tour, les habitants du village, s'adresse à nous pour nous les présenter un à un, sans que l'un d'eux ne se formalise de ses écarts. *Beau-père* (B. Blier, 1981), permettra aussi à plus d'un personnage de quitter les conversations au sein desquels il est pris pour entreprendre, à l'insu de leurs condisciples, nous raconter leur vie. C'est ici également qu'un exemple comme celui de *E la nave va* (F. Fellini, 1983) nous semble prendre sa place. À plusieurs moments du récit, nous voyons le journaliste Orlando (Freddie Jones) laisser ses comparses afin de commenter, pour les spectateurs, ce qu'ils font. Plus récemment, l'introduction de *To Rome with Love* (W. Allen, 2012) nous en offre un exemple on ne peut plus clair avec son brigadier (Pierluigi Marchionne) stoppant son activité pour nous présenter les principaux protagonistes de l'histoire qui commence : « Mon boulot, comme vous pouvez voir, est de veiller à la circulation. Je me tiens ici et je vois tout. Tout le monde. Je vois la vie. Dans cette ville, tout est histoire. Vous voyez ce jeune homme là-bas ? C'est un Romain. Michelangelo. » Bref, dans tout ces cas, les personnages évoluaient pleinement dans leur diégèse avant d'entreprendre une narration s'adressant, non à leurs semblables, mais à

nous, transgressant ainsi plus fortement la frontière diégétique (plus fortement en tout cas que si leur voix était partie de quelque lieu en marge de la diégèse).

- 51 Ici, le seul recoupement thématique que nous pourrions poser serait celui-ci : ce cas de figure serait propre aux films dans lesquels les personnages s'autorisent le droit de commenter à notre attention l'action dans laquelle ils sont pris. Du coup, la voix des narrateurs intradiégétiques sera plus fortement métaleptique que la voix des narrateurs juxtadiégétiques, *a fortiori* lorsqu'elle visera un narrataire extradiégétique.

## Voix de narrateur juxtadiégétique ou intradiégétique (externe) et à narrataire intradiégétique

- 52 Si nous manquons d'exemples pour illustrer les voix de narrateurs juxtadiégétiques s'adressant à des narrataires intradiégétiques, nous en aurons cependant à profusion pour illustrer ces cas de narrateurs intradiégétiques (à narration externe) s'adressant à des narrataires intradiégétiques, cas fort connus de personnages entreprenant de raconter, depuis la diégèse où ils évoluent, une histoire à leurs condisciples (et dont nous ne serons, au final, que les accidentels témoins). *Dead of Night* (A. Cavalcanti, Ch. Crichton, B. Dearden & R. Hamer, 1945) pourrait représenter l'exemple même de ce type récit autodiégétique : dans un château, divers convives entreprennent de raconter, chacun son tour, une histoire étonnante ou fantastique dont ils auront été les principaux protagonistes. *Citizen Kane* (O. Welles, 1941) pourrait ensuite offrir l'exemple de ce type de récit allodiégétique : un journaliste interview différents personnages ayant connu Charles Forster Kane (Orson Welles). Enfin, *Broadway Danny Rose* (W. Allen, 1984) pourrait tenir lieu de l'exemple de ce type de récit hétérodiégétique : différents commensaux attablés au *Delicatessen* du coin entreprennent, à tour de rôle, de raconter l'histoire la plus truculente au sujet de ce fameux Danny Rose (Woody Allen). Mentionnons au passage que les longues scènes ponctuant les films de Quentin Tarentino, et pendant lesquelles les personnages débitent, au sujet de tout et de rien, d'interminables récits, relèvent aussi de cette catégorie, à la seule différence près que ceux-ci (et c'est pourquoi ils nous apparaissent souvent si longs) ne sont pas transémiotisés. À passer en revue les exemples qui ponctuent cette case, on remarque qu'il s'agit, d'abord de films que l'on pourrait simplement nommer « à récits emboîtés », mais aussi, très souvent, de récits ponctuels, anecdotiques (plutôt que de vibrants et poignants souvenirs).
- 53 Notons que tous ces cas se présentaient par emboîtement et que les cas du même type se présentant par déboîtement seront tout aussi (et peut-être même plus) troublants que les cas de narration juxtadiégétiques vus plus haut (parce qu'ils nous obligeront à une sorte de réinvestissement signifiant, voire de changement de posture). Trois exemples nous permettront d'illustrer des cas de narration intradiégétique à narrataires intradiégétiques se présentant par déboîtement (et que nous aurons cru, jusque-là, nous êtres directement adressées). Pensons d'abord à la narration hétérodiégétique (on narre les aventures des troupes napoléoniennes, à Tolède, en 1808) qui ouvre *Le fantôme de la liberté* (L. Buñuel, 1974) et qui, apprenons-nous après quelques minutes, est le fruit d'une lecture faite à haute voix par une bonne à sa comparse tricotant à ses côtés sur un banc de parc. Pensons ensuite à ces récits allodiégétiques entrepris par ceux qui ont connu Serge Alexandre Stavisky (Jean-Paul Belmondo) dans *Stavisky...* (A. Resnais, 1974) et qui ne sont, au final, adressés aux membres de la cour chargés d'établir sa culpabilité. Pensons enfin à 300 (Z. Snyder, 2006), film au long duquel on assiste à ce chant à la gloire de Leonidas

(Gerard Butler) entrepris par le second de celui-ci, Dilios (David Wenham), afin de fouetter ses troupes (et non afin de nous instruire, comme nous avons pu le penser jusqu'au déboîtement situé au début du film). Dans tous ces cas, nous prenions, jusqu'à la désacousmatisation du moins, la narration pour une adresse directe. Or, le déboîtement nous apprend que nous ne sommes que les simples témoins d'un récit qui ne nous est pas (directement) adressé.

- 54 De la même façon que précédemment, ce cas de figure semble propice aux récits emboîtés qui auront la couleur, tantôt d'aveux (homodiégétique), tantôt d'anecdotes (hétérodiégétiques), voire de procès ou d'enquête (la plaidoirie serait l'exemple même du récit intra-intra-hétérodiégétique). Nous n'avons qu'à énumérer *Rashômon* (A. Kurosawa, 1950), *12 Angry Men* (S. Lumet, 1957), *Anatomy of a Murder* (O. Preminger, 1959) ou *The Boston Strangler* (R. Fleischer, 1968) pour nous en convaincre.

### Voix de narrateur intradiégétique (interne) et à narrataire extradiégétique

- 55 Nous arrivons maintenant aux cas de monologues intérieurs qui, contrairement à ce que l'on serait en droit de penser, ne sont pas uniquement adressés aux personnages (qui les pensent) eux-mêmes. En effet, plusieurs exemples de monologues intérieurs nous donnent l'impression de viser un interlocuteur extérieur à la diégèse. Spécifions aussi d'entrée de jeu que ces monologues, qui se font très souvent au présent (comme s'ils surgissaient au moment même de l'esprit du personnage évoluant à l'écran), seront rarement transémiotisés. Mais il arrivera aussi qu'ils le soient, comme si nous entrions deux fois plutôt qu'une dans les pensées du personnage (nous entendons ce qu'il pense, nous voyons ce qu'il s'imaginer). Aussi sera-t-il quelquefois opportun de parler d'emboîtement ou de déboîtement. Enfin, mentionnons que ce sera souvent le ton de voix, voire la syntaxe employée, qui nous permettra de croire à une « voix-over » plutôt qu'à une « voix-off » (selon la distinction que nous avons proposé faire entre ces deux curieux synonymes). En effet, il ne sera pas rare d'avoir l'impression que la voix murmure, ou encore de déceler un léger écho lui donnant un ton feutré, et il sera aussi de mise, quelquefois, d'entendre des phrases légèrement hachurées.
- 56 À notre avis, *How Green Was My Valley* (J. Ford, 1941) est un cas de narrateur intradiégétique à narration interne et à narrateur extradiégétique offrant une transémiotisation par emboîtement. Le film commence avec le vieux Huw (Irving Pichel), dont on ne cadre pas le visage, faisant ses bagages, quittant son village, et se rappelant (postulons-nous, puisque nous ne le voyons pas remuer – ou ne pas remuer – les lèvres ; voix de « demi-acousmètre » dirait Chion<sup>45</sup>) : « J'enveloppe mes affaires dans le châle que ma mère portaient quand elle allait au marché, et j'abandonne ma vallée. Et cette fois, sans espoir de retour. Je laisse derrière moi 50 ans de souvenirs. » La cohérence du discours, la structure syntaxique, les quelques adresses nous permettent de croire que son monologue (intérieur) nous est adressé. Nous retrouverions des cas semblables tout au long de *American Psycho* (M. Harron, 2000) et à la toute la fin de *Psycho* (A. Hitchcock, 1960). Ces voix semblent surgir de la subjectivité des personnages qui sont à l'écran, et elles semblent s'adresser à nous plus qu'à eux-mêmes. Mais les monologues sont-ils uniquement propices à nous raconter l'histoire du personnage qui y pense ? Peut-il nous offrir un autre récit qu'un récit autodiégétique ?

- 57 Il arrive que ce récit de pensées, issu de la psyché d'un personnage, nous fasse plutôt part de l'histoire d'un personnage que celui-ci a connu ou côtoyé. Un exemple de narration allodiégétique nous est offert par *Requiem pour un beau sans-cœur* (R. Morin, 1992). L'histoire du truand Louis-Régis Savoie (Gildor Roy) nous est contée par tous ceux qui l'ont connu : son fils (« C'était le jour de la fête de mon père... »), sa mère (« Pour Louis-Régis, c'qui comptait le plus au monde c'était d'être libre. Fa' que, 'pensez b'en, la prison... »), son avocat (« J'ai dû représenter Savoie dans une bonne dizaine de causes. »), un policier (« Trois heures après l'évasion de Savoie, sa mère sortait de chez elle p'is sautait dans un taxi. »), un journaliste (« Savoie commençait à faire parler de lui il y a peu près 10 ans. »), etc. Chaque fois, le film épouse la vue subjective de celui qu'on entend réfléchir et qui semble ainsi vouloir nous partager ses pensées. Cependant, comme ces récits sont toujours faits en présence des personnages qui semblent se murmurer intérieurement (mais pour nous) le récit, il n'y a ni emboîtement, ni déboîtement.
- 58 Il existe cependant un intéressant cas de narrateur intradiégétique à narration interne et à narrataire extradiégétique : *The Shawshank Redemption* (Fr. Darabont, 1994). Le récit, en « voix-off » (croyons-nous), fait par Ellis Boyd 'Red' Redding (Morgan Freeman) au sujet d'Andy Dufresne (Tim Robbins), injustement accusé, est certes un récit allodiégétique : « Quand Andy Dufresne est venu me voir en 1949 et m'a demandé de faire venir Rita Hayworth en prison, je lui ai dit : "Pas de problèmes." » Mais il appert, dans la dernière partie du film, qu'Ellis Boyd pensait, qu'il se remémorait – à notre attention, d'ailleurs – es souvenirs de son ami avant que celui-ci ne s'évade (on notera d'ailleurs le passage au présent) : « Quand je l'imagine se dirigeant vers le sud, dans sa voiture décapotée, je ne peux m'empêcher de rire. [...] Ceux d'entre nous qui l'avons bien connu parlent souvent de lui, des coups qu'il a faits. » Cette configuration sera propice, bien sûr, aux souvenirs, mais elle permettra aussi ceci que n'offraient pas les narrations extra-extra-diégétiques : une proximité. En effet, ces voix, plus proches, semble-t-il, de l'intériorité du personnage (et souvent aidées de ce ton de voix feutré), nous mettront, en quelque sorte, dans la confiance la plus intime.

## Voix de narrateur intradiégétique (interne) et à narrataire intradiégétique

- 59 Ici, il faut comprendre que le narrateur et le narrataire représentent la même personne : le personnage se parle, intérieurement, à lui-même. Il va de soit qu'un monologue intérieur ne saurait s'adresser à un autre personnage, ni ne saurait être entendu par quelqu'un d'autre habitant la diégèse. Du coup, la proximité sera encore plus grande, puisque nous entendrons, pour ainsi dire, ce qui ne nous est pas destiné. Le premier de cas de ce genre se trouve dans *Murder !* (A. Hitchcock, 1930). Mais l'un des cas les plus exemplaire de monologue intérieur autodiégétique avec transémotisation (nous sommes donc deux fois plutôt qu'une dans sa conscience) pourrait nous être donné par *Brief Encounter* (D. Lean, 1945), film dans lequel Laura Jesson (Celia Johnson) se souvient, devant son mari insouciant, de son aventure platonique extraconjugale. Ajoutons ces cas de monologues intérieurs autodiégétiques sans transémotisation : celui de Max (Jean Gabin) dans *Touchez pas au grisbi* (J. Becker, 1954), celui de Travis Bickle (Robert de Niro) dans *Taxi Driver* (M. Scorsese, 1976), celui de Frank Zito (Joe Spinell) dans *Maniac* (W. Lustig, 1980), celui de tout le monde dans *Les ailes du désir* (W. Wenders, 1987), ceux des soldats

qui traversent de *The Thin Red Line* (T. Malick, 1998) ou encore celui du scénariste Charlie Kaufman (Nicolas Cage) dans *Adaptation*. (S. Jonze, 2002).

- 60 Le cas du boucher (Philippe Nahon) dans *Seul contre tous* (G. Noé, 1998) est un exemple qui mérite notre attention. La narration commence d'une façon et se termine d'une autre (et n'est pas sans produire d'effet). Le monologue commence comme une narration extradiégétique à narrataire extradiégétique (« Chacun sa vie. Chacun sa morale. Et si je devais résumer ma vie. Ma vie elle est très simple. C'est celle d'un pauvre type. »). Mais elle se transforme, sans trop prévenir, en inquiétante narration interne à narrataire intradiégétique (« [Il y a une loi] qui dit que je ne dois pas t'aimer, parce que tu es ma fille. Et pourquoi ? Si cet amour on nous l'interdit, ce n'est sûrement pas parce que c'est mal, mais parce que c'est trop puissant. Mais dans notre cas, je ne vois que ça. Je t'aime. Un point, c'est tout. »). Du coup, alors que Noé nous installe, dès le départ, comme les narrataire de cette histoire sordide, il la termine en nous donnant à entendre les troublantes pensées qui ne nous sont plus identiquement destinées.
- 61 Disons, pour terminer, qu'il sera plus rare de trouver des cas de narration intra-intra-hétérodiégétique. Nous en avons tout de même un dans *Le jeu avec le feu* (A. Robbe-Grillet, 1975), film au début duquel on entend la voix chaude et grave de Georges de Saxe (Philippe Noiret) lire, pour lui-même, l'histoire de Carolina, fouettée par ses maîtres : « Et maintenant, Carolina, sans doute, déjà ressemble à cette adolescente qui fut sa jeune mère, autrefois. »
- 62 L'effet créé par ces narrations intérieures en est souvent un, là aussi, d'intimité, de proximité, mais peut-être encore plus fort que dans le cas de figure précédent. Nous sommes effectivement au plus près des pensées des personnages (pensées souvent tordues ou honteuses – qui seront, d'ailleurs, murmurées dans une syntaxe hachurées ou syncopées, voire d'un ton haletant) parce que nous avons, sans qu'elles ne nous soient directement adressées, le privilège, contrairement aux autres personnages, d'y avoir accès, de les entendre, d'en être les témoins (et peut-être même les témoins gênés). Il arrive ainsi que, mis dans la confidence (pour ainsi dire), nous sachions ce que ce personnage pense des autres, sans que les autres ne soient forts de cette information.

## Conclusion

- 63 Nous pourrions tenter, afin d'offrir une synthèse, de remplir le tableau duquel nous sommes partis :



TABLEAU IV

TABLEAU 1				
Par emboîtement	Narrateur extradiegetique	Narrateur juxta-diegetique	Narrateur intradiegetique	
			i narration externe (ou objective)	i narration interne (ou subjective)
	L'acte narratif prend forme « derrière » l'écran (le récit est déjà transcrit/écrit)	L'acte narratif prend forme à l'écran (le personnage remue les lèvres), mais « en marge » de la diégèse	L'acte narratif prend forme à l'écran (le personnage remue les lèvres) et dans la diégèse	L'acte narratif prend forme à l'écran (le personnage ne remue pas les lèvres) et dans la diégèse
Par dé-boîtement	Voix-off	Voix-in (champ ou hors-champ)	Voix-over (monologue intérieur)	
Narrataire extradiegetique (au « spectateur »)	<p>Hétéro : <i>Le fabuleux destin d'Amélie Poulain</i></p> <p>Hétéro : <i>Amnésique</i> (avec métaphore)</p> <p>Hétéro : <i>Stranger Than Paradise</i></p> <p>Auto : <i>Le grand amour de la septième</i>, <i>Les nouvelles aventures d'Indiana Jones</i></p> <p>Auto : <i>Sinistère Boulevard</i></p> <p>Auto : <i>American Beauty</i></p> <p>Auto : <i>Trente tonnes</i> (avec une telle posture du narrateur comme personnage dans l'écran)</p> <p>Allo : <i>Das ewige Band</i></p> <p>Allo : <i>Radio Days</i></p> <p>Allo : <i>Backlash</i></p> <p>Méta : <i>Mr Ashwin</i></p> <p>Méta : <i>The Naked City</i></p> <p>Méta : <i>The Elmslory Boy</i></p>	<p>Hétéro : <i>La vie des hommes honnêtes</i></p> <p>Hétéro : <i>Les trois jours du passé</i></p> <p>Hétéro : <i>La route</i></p> <p>Auto : <i>Amor Hall</i></p> <p>Intra (métaphore)</p> <p>Homo : <i>Mon deux colonnes</i></p> <p>Homo : <i>Jeau-père</i></p> <p>Allo : <i>To Reach with Love</i></p> <p>Allo : <i>Et la neige est</i></p> <p>Allo : <i>Art of Justice</i></p> <p>Allo : <i>Le grand amour de la septième</i></p> <p>Juxta</p> <p>Hétéro : <i>Charlie and the Chocolate Factory</i></p> <p>Auto : <i>Kiss Kiss Bang Bang</i></p>	<p>Juxta</p> <p>Allo : <i>How Green Was My Valley</i> (avec trans.)</p> <p>Auto : <i>Fyke</i>, <i>American Psyche</i> (sans trans.)</p> <p>Allo : <i>Rapport pour un beau mariage</i> (sans trans.)</p> <p>Allo : <i>The Shawshank Redemption</i> (sans trans.)</p> <p>Allo : <i>Le grand amour de la septième</i></p>	
	<p>Hétéro : <i>Un homme qui dort</i></p> <p>Hétéro : <i>La guerre est finie</i></p>	<p>Hétéro : <i>Brooding Doves Rose</i></p> <p>Allo : <i>Gibson Kane</i></p> <p>Auto : <i>Dance of Night</i></p> <p>Intra</p> <p>Hétéro : <i>Le fantôme de la liberté</i></p> <p>Hétéro : <i>Sauvage...</i></p> <p>Hétéro : <i>300</i></p>	<p>Intra</p> <p>Hétéro : <i>Brooding Doves Rose</i></p> <p>Allo : <i>Gibson Kane</i></p> <p>Auto : <i>Dance of Night</i></p> <p>Auto : <i>Long Encounter</i> (avec trans.)</p> <p>Hétéro : <i>Le feu au feu</i></p> <p>Auto : <i>Ménage</i></p> <p>Téléfilm pas en genre</p> <p>Tout Drive</p> <p>Ménage</p> <p>Les aller les aller</p> <p>The Thin Red Line</p> <p>Aspiration</p> <p>(sans trans.)</p> <p>Auto : <i>5 ans en prison</i></p> <p>Auto : <i>Le grand amour de la septième</i></p>	
Narrataire intradiegetique (au personnage)				

- 64 En passant de l'écrit à l'écran, la typologie des voix narratives proposée par Gérard Genette en littérature appelait quelques réajustements. D'abord, parce que le cinéma est un art « doublement » – voire, par moment, « triplement », comme nous l'avons vu – narratif, il arrive que le méga-narrateur filmique laisse la parole à un narrateur délégué qui pourra plus ou moins s'effacer derrière les images que celui-là maîtrise toujours. Ainsi, le cinéma a ceci de particulier qu'il pourra, tantôt nous cacher (« *voix-off* » ou « *voix-in* » hors-champ), tantôt nous montrer (« *voix-in* » champ, « *voix-over* ») le narrateur à qui appartient cette voix. De plus, qu'il nous en cache ou nous en montre le narrateur, il pourra aussi nous en cacher ou nous en montrer le personnage. Dès lors, de multiples recoupements seraient possibles. Le narrateur pourra être impliqué ou non dans la diégèse verbale, puis impliqué ou non dans la diégèse filmique (il peut *dire* « il » tout en étant impliqué dans la diégèse filmique comme personnage, il peut *dire* « je » sans toutefois apparaître dans la diégèse filmique comme personnage, etc.).
- 65 Mais si le détenteur de la voix apparaît à l'écran, l'analyste doit ensuite se demander si ce lieu appartient ou non à la diégèse ; il existe, semble-t-il, des « non-lieux » au cinéma, sorte d'endroits situés comme « en marge » de celle-ci. Le narrateur s'adresse-t-il posément à nous depuis un lieu impersonnel dans lequel ne semble évoluer aucun autre personnage de la diégèse (juxtadiégétique) ? Ou en rompt-il, au contraire, subitement l'édredon pour nous prendre à partie (intradiegétique) ? Raconte-t-il, depuis la diégèse où il évolue, une histoire à ses comparses, et dont nous ne serons que les simples témoins (intradiegétique) ? Ou se situe-t-il dans un lieu depuis lequel il ne saurait être entendu par eux (juxtadiégétique) ? Et cette apparition, à l'écran, du corps d'où sourd cette voix, offrira, de surcroît, un éventail de possibilités qu'offre aussi la littérature, mais au prix de quelques contorsions : cette voix passera-t-elle par la bouche ou par la tête du personnage ? Si les critères peuvent quelquefois manquer pour identifier le journal intime ou le récit de pensées, en littérature, il semble que le cinéma pourrait nous en offrir de plus patents.



- 66 On peut, certes, *entendre*, mais aussi *voir* la voix, au cinéma. Ce sont là deux autres traits spécifiques que notre typologie nous aura permis d'établir, sur lesquels nous ne nous serons pas arrêté, mais qui pourraient éventuellement contribuer à l'analyse et à l'interprétation. Plusieurs informations seront, en effet, livrées lors de la narration verbale (auxquelles ne nous donnerait pas accès la narration écrite) : le timbre, le rythme, le débit, la portée, l'accent, l'intonation, l'articulation, le « grain » de la voix, seraient tout autant de signes auxquels l'analyste ne pourra pas ne pas prêter attention. De plus, l'apparition, à l'écran, du corps auquel appartient cette voix offrirait d'autres signes (possible en littérature, mais de façon moins nette et plus oblique) qui influeraient sur notre perception : physionomie du visage, mouvements du corps, mimiques, apparence, vêtements, cadre, contexte. De même, la voix « d'esprit » offrira des signes, certes littéraires (syntaxe hachurée, syncopée, anacoluthe, parataxe, etc.), mais aussi théâtrale (murmure, halètement, etc.), et bien sûr proprement cinématographiques (traitement sonore, écho, réverbération, etc.).
- 67 Enfin, sans être un trait caractéristique au cinéma, il appert que, dans les films, le narrataire acquiert souvent une importance qu'il ne semble avoir, ou disons plus discrètement, en littérature. Peut-être est-ce dû, avons-nous suggéré, au fameux « regard à la caméra » (signe si ostensiblement cinématographique), voire à la présence, physique et silencieuse, d'autres personnages autour du narrateur intradiégétique. Certes, la présence d'un « vous », ici ou là, dans le discours verbal est un signe que le cinéma partage avec la littérature, mais la présence du corps à l'écran, son regard tourné vers le spectateur, ou captivé par des auditeurs diégétiques, en est un autre qui lui est propre. Aussi, le cinéma pourrait-il se passer de ce capital déictique, tout en soulignant sans ambages le narrataire à qui s'adresse le discours.
- 68 En dessinant cette typologie, nous avons tenté, en plus d'effectuer des recoupements formels, de voir s'il n'y avait pas aussi des recoupements thématiques possibles (ce qui, à notre connaissance, n'a jamais été tenté en littérature). Nous avons remarqué que les voix extra-extra-diégétiques étaient souvent nimbées, quand elles étaient hétérodiégétiques, de cette aura littéraire, et aussi, très souvent, d'omniscience ou encore, quand elles étaient homodiégétique, d'un parfum de nostalgie (auto)biographique (selon que la voix était allo- ou auto- diégétique). Nous avons ensuite remarqué que les voix juxta- ou intra-diégétiques (externes) à narrataire extradiégétique, parce qu'elles brisaient, avec plus ou moins de force, le quatrième mur, étaient souvent utilisées pour des récits plus ou moins sérieux, lire comique, féérique ou fantastique. En revanche, quand elles s'adressaient à des narrataires intradiégétiques, elles nous offraient ce que nous pourrions platement appeler des « films à récits emboîtés ». Dès lors, ces récits pouvaient nous offrir, tantôt des anecdotes, des aveux ou des confessions (quand ils étaient homodiégétiques), tantôt des procès (quand ils étaient hétérodiégétiques). Enfin, nous avons remarqué que les voix intradiégétiques internes étaient propices à l'intimité, à la proximité, à la confiance ; nous étions au plus près de la psyché du personnage. Cependant, nous avons remarqué que, selon que cette voix intérieure s'adressait directement à nous ou plus spécifiquement au personnage lui-même, les effets étaient différents. Certes, cette voix pourra être utilisée pour se rappeler des souvenirs, pour livrer des pensées, mais aussi, très souvent, pour offrir un délire, libérer une fureur, donner à entendre une exaltation. Or, cette logorrhée psychique pourra, lorsqu'elle sera formulée à notre intention, nous mettre dans une sorte de saine confiance, mais elle pourra aussi, quand elle nous parviendra comme à l'insu du personnage, se transformer en une sorte de secret intime auquel nous

ne serions pas en droit d'avoir accès et parfois même, gênés d'entendre. Dès lors, un malaise pourrait être créé : nous sommes les témoins privilégiés d'une pensée que nous ne devrions pas entendre et nous possédons une information que les autres personnages ne possèdent pas.

- 69 En terminant, plusieurs pistes, quant à l'arrimage de la parole et de l'image, pourraient être explorées, plusieurs questions mériteraient d'être posées. D'abord, quelles sont les fonctions de ces voix narratives : résumer, expliquer, démentir, contredire, révéler, compléter, redoubler, embrouiller, gagner du temps... À quel moment (et dans quel lieu) se situe l'acte narratif (et quel est le lien que le narrateur entretient avec les images de la possible transémotisation<sup>46</sup>) ? Nous donne-t-il l'impression de raconter ou de se rappeler pour lui-même ? Commente-t-il, sous nos yeux, les images que nous voyons (peut-il faire des arrêts sur image, rembobiner, accélérer) ? À quelle fréquence intervient cette voix ? Au début, à la fin, au milieu, ponctuellement, sans arrêt ? Et avec quelle amplitude ? La voix s'efface-t-elle devant les images ? Celles-ci arrivent-elles dès le début du discours ou longtemps après ? Ces images effacent-elles ou non la voix ? Et si oui, l'effacent-elles brusquement ou graduellement ? A-t-on des signes qui nous permettraient de savoir si la transémotisation est « ancrable » dans la voix de l'émetteur (qui donne à voir ce dont il parle), dans « l'oreille » – ou « l'esprit » – du récepteur (qui s' imagine), voire dans « les mains » du méga-narrateur (qui continue de s'occuper de son film) ? Enfin, l'analyste devrait aussi être sensible aux fluctuations de cette voix. Une fois identifiée, la case qui en rend compte reste-t-elle la même tout au long du film ? Quand et pourquoi auraient lieu ces subreptices changements ?
- 70 Enfin, une brèche, béante, reste ouverte : narration et focalisation. Nous avons montré, lors d'un récent article dans lequel nous adaptions cette question au cinéma, à quel point cette notion comportait, dans sa formulation même, quelques erreurs et errements<sup>47</sup>. Nous en avons alors tenté d'en préciser et d'en affiner la définition afin de la rendre opératoire au cinéma. Qui percevait ce que nous percevions ? Un personnage percevait-il ce que nous ne percevions pas ? Qui savait ce que nous savions ? Un personnage savait-il ce que nous ne savions pas ? Le personnage qui savait, en savait-il plus, autant ou moins que les autres ? Et quelle était l'importance (narrative) de ce qui était su ou perçu ? Cependant, notre étude avait porté, pour ainsi dire, sur les images, non sur la narration. Maintenant, qu'en serait-il d'une analyse de la focalisation uniquement en regard de la narration verbale ? Puis de son contrepoint imagé ?
- 71 Le champ d'études sur la voix narrative au cinéma reste encore à défricher. Nous espérons l'avoir au moins, un peu, balisé.

---

## BIBLIOGRAPHIE

### Bibliographie

Bordwell, David, *Narration in the Fiction Film*, Madison, University of Wisconsin Press, 1985, 370 p.

- Bordwell, David et Kristin THOMPSON, *L'Art du film. Une introduction* (2<sup>e</sup> édition), traduit de l'américain par Cyril Béghin, Paris, éd. de Boeck, « Arts et cinéma », 2012, 808 p.
- Chion, Michel, *La voix au cinéma*, Paris, éd. des Cahiers du Cinéma, coll. « Essais », © 1982, 2005, 156 p.
- Chion, Michel, *Le son au cinéma*, Paris, éd. des Cahiers du Cinéma et éd. de l'Étoile, coll. « Essais », © 1985, 220 p.
- Gaudreault, André, *Du littéraire au filmique. Système du récit*, Montréal et Paris, éd. Nota Bene et Nathan/Armand Colin, « U », 1999, 193 p.
- Genette, Gérard, *Figures III*, Paris, éd. du Seuil, coll. « Poétique », 285 p.
- Genette, Gérard, *Nouveau discours du récit*, Paris, éd. du Seuil, coll. « Poétique », 118 p.
- Genette, Gérard, *Métalepse : de la figure à la fiction*, Paris, éd. du Seuil, coll. « Poétique », 2004, 131 p.
- Herman, Luc et Bart VERVAECK, *Handbook of Narrative Analysis*, Lincoln, University of Nebraska Press, Frontiers of Narrative, 2005, 231 p.
- Kozloff, Sarah, *Invisible Storytellers. Voice-over narration in American Film*, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 1988, 167 p.
- Metz, Christian, *L'énonciation impersonnelle ou le site du film*, Paris, éd. Klincksieck, 1991, 214 p.
- Limoges, Jean-Marc, « Quand Mel dépasse les bornes : d'un usage comique de la métalepse chez Brooks », *Humoresques*, n° 28, *Grand écran, petit écran. Le comique filmique et télévisuel* (sous la dir. de Marie-France Chambat-Houillon et Corinne Giordano), CORHUM, automne 2008, pp. 31-41
- Limoges, Jean-Marc, « Metalepsis in the Cartoons of Tex Avery: Expanding the Boundaries of Transgression », *Metalepsis in Popular Culture* (sous la dir. de Karin Kukkonen et Sonja Klimek), Berlin, New York, De Gruyter ed., 2011, pp. 196-212
- Limoges, Jean-Marc, « La métalepse au cinéma. Aux frontières de la transgression » sur le site de Cinergie. *Il cinema e le altre arti*, <http://www.cinergie.it/?p=292> (mars 2012).
- Limoges, Jean-Marc, « Perception et cognition dans les gialli : une autre façon de (sa)voir », *Cinéma & Cie. International Film Studies Journal*, vol. XII, n° 18, *Rien n'est plus pratique qu'une bonne théorie. Genette va au cinéma*, (sous la dir. de Valentina Re), Italie, Printemps 2012, pp. 57-71

## ANNEXES

### Films cités

- Murder !* (A. Hitchcock, 1930)
- Le roman d'un tricheur* (S. Guitry, 1936)
- Citizen Kane* (O. Welles, 1941)
- How Green Was My Valley* (J. Ford, 1941)
- Red Hot Ridding Hood* (T. Avery, 1943)
- Batty Baseball* (T. Avery, 1944)
- The Shooting of Dan McGoo* (T. Avery, 1945)
- Dead of Night* (A. Cavalcanti, Ch. Crichton, B. Dearden & R. Hamer, 1945)

*The Picture of Dorian Gray* (A. Lewin, 1945)  
*Brief Encounter* (D. Lean, 1945)  
*The Naked City* (J. Dassin, 1948)  
*Aux deux colombes* (S. Guitry, 1949)  
*Sunset Boulevard* (B. Wilder, 1950)  
*La ronde* (M. Ophüls, 1950)  
*La fête à Henriette* (J. Duvivier, 1952)  
*Touchez pas au grisbi* (J. Becker, 1954)  
*Mr. Arkadin* (O. Welles, 1955)  
*Le trou* (J. Becker, 1960)  
*Psycho* (A. Hitchcock, 1960)  
*The Guns of Navarone* (J. L. Thompson, 1961)  
*The Errand Boy* (J. Lewis, 1961)  
*Jules et Jim* (Fr. Truffaut, 1962)  
*La Jetée* (Ch. Marker, 1962)  
*Aziz prouve kour* (V. Jasny, 1963)  
*La boulangère de Monceau* (É. Rohmer, 1963)  
*Take the Money and Run* (W. Allen, 1966)  
*La guerre est finie* (A. Resnais, 1966)  
*Le Grand Meaulnes* (J.-G. Albicocco, 1967)  
*Fanfreluche* (M. Falardeau, M. Latulippe, A. Pagé & H. Roberge, 1968-1971)  
*The Life and Times of Judge Roy Bean* (J. Huston, 1972)  
*César et Rosalie* (Cl. Sautet, 1972)  
*Badlands* (T. Malick, 1973)  
*IXE-13* (J. Godbout, 1973)  
*Un homme qui dort* (B. Queysanne, 1974)  
*Le fantôme de la liberté* (L. Buñuel, 1974)  
*Stavisky...* (A. Resnais, 1974)  
*Barry Lyndon* (S. Kubrick, 1975)  
*Le jeu avec le feu* (A. Robbe-Grillet, 1975)  
*Taxi Driver* (M. Scorsese, 1976)  
*Annie Hall* (W. Allen, 1977)  
*Julia* (F. Zinnemann, 1977)  
*Apocalypse Now* (Fr. F. Coppola, 1979)

*Maniac* (W. Lustig, 1980)  
*Beau-père* (B. Blier, 1981)  
*E la nave va* (F. Fellini, 1983)  
*Amuse-gueule* (R. Awad, 1984)  
*Broadway Danny Rose* (W. Allen, 1984)  
*Radio Days* (W. Allen, 1987)  
*Les ailes du désir* (W. Wenders, 1987)  
*Quelques jours avec moi* (Cl. Sautet, 1988)  
*Madame Bovary* (Cl. Chabrol, 1991)  
*Léolo* (J.-C. Lauzon, 1992)  
*Requiem pour un beau sans-cœur* (R. Morin, 1992)  
*Germinal* (Cl. Berri, 1993)  
*The Age of Innocence* (M. Scorsese, 1993)  
*Ed Wood* (T. Burton, 1994)  
*The Shawshank Redemption* (Fr. Darabont, 1994)  
*Beaumarchais l'insolent* (E. Molinaro, 1996)  
*Seul contre tous* (G. Noé, 1998)  
*The Thin Red Line* (T. Malick, 1998)  
*American Beauty* (S. Mendes, 1999)  
*American Psycho* (M. Harron, 2000)  
*Le fabuleux destin d'Amélie Poulain* (J.-P. Jeunet, 2001)  
*Astérix et Obélix : Mission Cléopâtre* (A. Chabat, 2002)  
*Adaptation.* (S. Jonze, 2002)  
*Elf* (J. Favreau, 2003)  
*Charlie and the Chocolate Factory* (T. Burton, 2005)  
*Kiss Kiss Bang Bang* (S. Black, 2005)  
*Stranger Than Fiction* (M. Forster, 2006)  
*300* (Z. Snyder, 2006)  
*Das weiße Band* (M. Haneke, 2009)  
*Limitless* (N. Burger, 2011)  
*Trente tableaux* (P. Baillargeon, 2011)  
*To Rome with Love* (W. Allen, 2012)

## NOTES

1. Nous voudrions chaleureusement remercier, ici, nos étudiants de *Littérature et cinéma* (Conservatoire Lassalle, hiver 2012) pour les nombreux et stimulants échanges qui m'ont permis de développer et d'affiner cette typologie.
2. Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, « Poétique », 1972, p. 225-267.
3. *Idib.*, p. 227 et p. 238 et suiv.
4. *Ibid.*, p. 227 et p. 251 et suiv.
5. *Ibid.*, p. 238.
6. *Ibid.*, p. 239.
7. *Ibid.*, p. 240.
8. Gérard Genette, *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, « Poétique », 1983, p. 56 (l'aut. soul.).
9. Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, « Poétique », 1972, p. 252.
10. *Ibidem* (l'aut. soul.).
11. *Ibidem*.
12. *Ibidem*. Au reste, il ne faut pas confondre « narrateur homodiégétique » et « récit à la première personne » : « la désignation du narrateur en tant que tel par lui-même [...] et l'identité de personne entre le narrateur et l'un des personnages de l'histoire » (p. 252). Ainsi, « toute narration est, par définition, virtuellement faite à la première personne » (p. 252), la question est de savoir si le « je » alors utilisé renvoie au narrateur commentant le récit ou à un personnage de la diégèse, auquel cas, il sera homodiégétique.
13. *Ibid.*, p. 253.
14. Gérard Genette, *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, « Poétique », 1983, pp. 92-93.
15. *Idib.*, p. 91, n. 1 (l'aut. soul.).
16. Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, « Poétique », 1972, p. 253.
17. *Ibidem*.
18. Précisons ici que, si le terme « autodiégétique » est de Genette lui-même et apparaît, en effet, dans *Figures III*, nous devons le terme « allodiégétique » à Van der Voort. Cité par Luc Herman et Bart Vervaeck dans *Handbook of Narrative Analysis*, Lincoln, University of Nebraska Press, *Frontiers of Narrative*, 2005, p. 84.
19. Gérard Genette, *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, « Poétique », 1983, p. 69.
20. Gérard Genette, *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, « Poétique », 1983, p. 60 (nous soul.).
21. Michel Chion parlait, pour les voix audibles, mais dont la source n'était pas visible, d'« acousmètre déjà-vu » (dont le récit se présenterait *par emboîtement*) et d'« acousmètre pas-encore-vu » (dont le récit se présenterait *par déboîtement*). Voir *La voix au cinéma*, Paris, éd. des Cahiers du Cinéma, coll. « Essais », © 1982, 2005, p. 32 (et suiv.).
22. *Idib.*, p. 64.
23. André Gaudreault, *Du littéraire au filmique. Système du récit*, Montréal et Paris, éd. Nota Bene et Nathan/Armand Colin, « U », 1999, p. 87.
24. *Ibid.*, chap. VII, VIII et IX.
25. *Ibid.*, p. 21.
26. *Ibid.*, chap. XIII.
27. Sarah Kozloff, *Invisible Storytellers. Voice-over narration in American Film*, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 1988, 167 p.
28. Citons Serge Daney : « la distinction entre ce qui est *in* et ce qui est *off* [...] manque de finesse s'il s'agit d'établir un tri, une classification, une théorie des *objets perdus*. » (cité par Chion, *Idem*, p. 149).

29. Michel Chion, *Le son au cinéma*, Paris, éd. des Cahiers du Cinéma et éd. de l'Étoile, coll. « Essais », © 1985, 220 p.

30. Rappelons que Pascal Bonitzer définissait ainsi la voix-off : elle « interdit les questions de son énonciateur, de son lieu et de son temps ». Elle « représente un pouvoir, celui de disposer de l'image et de ce qu'elle reflète, depuis un lieu absolument autre [...]. Absolument autre et absolument indéterminé. » (cité par Chion, *La voix au cinéma*, Paris, éd. des Cahiers du Cinéma, coll. « Essais », © 1982, 2005, p. 147, l'aut. soul.).

31. *Idem.*, p. 3

32. Serge Daney « La voix au cinéma peut être off, in, out ou through » (*Idem.*, cit. par Chion).

33. Il dira, dans *La voix au cinéma* : « Les expressions souvent utilisées en France comme "hors-champ" ou "off" sont beaucoup trop ambiguës, et leur sens trop flottant » (p. 31, n. 3). Puis, il décidera, dans *La voix au cinéma*, non satisfait par les découpages proposés, de « reprendre les termes courants, mais en leur donnant des sens distincts et plus restrictifs » (p. 32).

34. C'est un passage du film *Adaptation*. (S. Jonze, 2002) qui nous aura, d'abord, confirmé le flottement dans la traduction du terme, et ensuite fait opter pour cette étiquette. Au milieu du film, alors qu'il assiste, finalement, et bien malgré lui, aux conférences du scénariste à succès Robert McKee, on entend Charlie Kaufman (Nicolas Cage) se maudire dans un monologue intérieur : « *What the fuck am I doing here ? Fuck ! It is my weakness [...] that brings me here. Easy answers, rules to shortcut yourself to success.* » Cependant, et assez comiquement, ce monologue intérieur sera abruptement coupé par McKee lui-même qui lancera de façon péremptoire : « *And God help you if you use voice-over in your works, my friends. It's flaccid, sloppy writing. Any idiot can write voice-over narration to explain the thoughts of the character.* » (nous soul.) La traduction française donne, après que le personnage eut pensé « Qu'est-ce que je suis venu foutre ici, merde !? C'est ma faiblesse [...] qui m'a amené ici. Des réponses faciles. Des règles pour prendre des raccourcis vers le succès. », la réponse du maître : « Que Dieux vous aide si vous utilisez des voix hors-champ dans vos travaux mes amis. Vous en aurez besoin. C'est de l'écriture flasque et bâclée. N'importe quel idiot peut mettre une narration pour expliquer la pensée de son personnage. » (nous soul.) « Voix hors-champ », « Voix-off », « Voice-over »... on voit que les distinctions ne sont toujours pas claires. La voix « au-dessus » (« over ») nous apparaît la plus appropriée pour nommer les pensées qui sourdent de la « tête » du personnage (sans passer par sa bouche).

35. Voix de *proscenium*, exposera-t-il dans *La voix au cinéma* : C'est une voix qui n'est pas dans la diégèse. C'est une voix d'acousmètre qui est « située dans la position retirée du bonimenteur, du commentateur, [...] la voix de lanterne magique ». (p. 35) Chion dira aussi, plus loin : de la voix « en retrait » de l'image ou « planquée », à la voix « engagée », celle qui « se risque dans l'image », il y a « un petit quelque chose [qui] suffit pour la faire basculer » (p. 54). Le « lieu d'où parle cette voix au cinéma est souvent comme un lieu en retrait de l'image, de la scène, comparable à celui où se tient le conférencier, l'alpiniste présent en chair et en os racontant ses exploits. » (p. 54, l'aut. soul.)

36. La grande invention du cinéma, comme le disait Chion, « ce n'est pas celle qui consiste à faire voir celui qui parle, c'est plutôt celle où l'on ne voit pas celui que l'on entend » (*Idem.*, p. 22, l'aut. soul.).

37. David Bordwell et Kristin Thompson, *L'Art du film. Une introduction* (2<sup>e</sup> édition), traduit de l'américain par Cyril Béghin, Paris, éd. de Boeck, « Arts et cinéma », 2012, pp. 420-430.

38. Christian Metz, *L'énonciation impersonnelle ou le site du film*, Paris, éd. Klincksieck, 1991, 214 p. Metz forge le terme « juxtadiégétique » et l'explique ainsi : « fonction d'adresse indirecte, ou de "semi-adresse" [qui] semble définir au mieux l'aiguillage de la voix lorsque c'est celle d'un personnage qui nous raconte son histoire hors l'image. Cette extériorité oriente la parole vers nous, spectateurs-auditeurs, et pourtant la parole ne s'adresse pas à nous, comme elle le fait un peu plus nettement avec les speakers anonymes. Ici, celui qui est "dehors" ne cesse pas vraiment d'être dedans. » (p. 146) Il avait précédemment posé que la voix d'un « personnage qui raconte en



flash-back un épisode vécu, instaure un poste d'énonciation qui est proprement *juxtadiégétique* (= longeant la fable au plus près). Elle se place à la lisière de l'histoire par le surplomb relatif – le décalage, plutôt – de ses paroles, mais c'est encore la voix d'un personnage, et qui, abstraction faite du recul, fait partie de ce qu'il raconte. Le décalage lui-même se voit souvent diégétisé, sans pouvoir être entièrement raboté, par la vertu d'un artifice psychologisant, comme celui du "héros qui se souvient" (c'est le type *Brève rencontre*). » (*Ibid.*, p. 54, l'auteur soul.) Précisons que nous nous servons du terme, en nous distanciant toutefois de sa définition.

39. Nous renvoyons le lecteur intéressé à cette « troublante » question aux pages de Genette : Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1972, p. 243 et suiv. de même qu'à son plus récent *Métalepse : de la figure à la fiction*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2004, 131 p. Nous renvoyons aussi à nos articles : Jean-Marc Limoges, « Quand Mel dépasse les bornes : d'un usage comique de la métalepse chez Brooks », *Humoresques*, n° 28, *Grand écran, petit écran. Le comique filmique et télévisuel* (sous la dir. de Marie-France Chambat-Houillon et Corinne Giordano), CORHUM, automne 2008, pp. 31-41 ; « Metalepsis in the Cartoons of Tex Avery: Expanding the Boundaries of Transgression », *Metalepsis in Popular Culture* (sous la dir. de Karin Kukkonen et Sonja Klimek), Berlin, New York, De Gruyter ed., 2011, pp. 196-212 ; *La métalepse au cinéma. Aux frontières de la transgression* sur le cite de Cinergie. Il cinema e le altre arti, <http://www.cinergie.it/?p=292> (nov. 2013).

40. Michel, Chion *La voix au cinéma*, Paris, éd. des Cahiers du Cinéma, coll. « Essais », © 1982, 2005, p. 16

41. Michel Chion, *Le son au cinéma*, Paris, éd. des Cahiers du Cinéma et éd. de l'Étoile, coll. « Essais », © 1985, p. 53

42. Et comme le disait Kozloff, « puisque nous ne voyons aucun récepteur à l'écran, nous assumons que le narrateur nous parlent à nous » (« *Since we are aware of no other listeners, we always assume that the narrator is talking to us.* », p. 78, l'aut. soul.).

43. Notons que nous citerons, dans la suite de ce travail, tous les films directement dans leur version française.

44. Voir notre article « Metalepsis in the Cartoons of Tex Avery: Expanding the Boundaries of Transgression », *Metalepsis in Popular Culture* (sous la dir. de Karin Kukkonen et Sonja Klimek), Berlin, New York, De Gruyter ed., 2011, pp. 196-212.

45. Comme on ne voit pas le visage du personnage-narrateur, avance pour sa part Kozloff, « le spectateur reste incertain quant à savoir s'il s'agit d'un narrateur extradiégétique ou intradiégétique » (« *the viewer unsure whether he is a frame or embedded narrator* », p. 57). On pourrait effectivement postuler que la narration prend sa source derrière l'écran. Mais le recours au temps présent nous inviterait plutôt à admettre que le personnage pense (ou dit), dans la diégèse, ce qu'il fait au moment même où il le fait. Aussi, la question serait plutôt de savoir si la narration est « externe » ou « interne ».

46. Sarah Kozloff dessine à ce sujet quelques intéressantes pistes (*Idem.*, p. 50 et suiv.).

47. Voir Jean-Marc Limoges, « Perception et cognition dans les *gialli* : une autre façon de (sa)voir », *Cinéma & Cie. International Film Studies Journal*, vol. XII, n° 18, *Rien n'est plus pratique qu'une bonne théorie. Genette va au cinéma*, (sous la dir. de Valentina Re), Italie, Printemps 2012, pp. 57-71

---

## RÉSUMÉS

Cet article tente de faire, pour les voix narratives au cinéma, ce que Gérard Genette a accompli, il y a plus de 40 ans, pour les voix narratives en littérature : concevoir une typologie simple et efficace qui puisse rendre compte des cas de figure rencontrés ou envisageables. Du coup, il s'agirait d'établir la spécificité de la voix narrative au cinéma (quelles sont les possibilités que le cinéma offre et que la littérature ne saurait offrir ?) et de voir si chaque cas de figure recensé ne proposerait pas aussi, du même coup, quelques recoupements thématiques (à quel type de voix correspond tel type de récit ?).

This article seeks to do for narrative voices in cinema what Gérard Genette did for narrative voices in literature 40 years ago: scope out a simple and efficient typology able to account for all known and foreseeable narrative possibilities. This will involve establishing the specificities of narrative voices in cinema (i.e. the possibilities exclusively offered by cinema that could not arise in literature) and then reviewing each inventoried configuration to ascertain if these might not also reveal a number of thematic groupings (i.e. specific types of voices corresponding to specific types of stories).

## INDEX

**Index chronologique** : XXe siècle

**Mots-clés** : narration, voix filmique, cinéma, Genette

## AUTEUR

JEAN-MARC LIMOGES

Université de Montréal, Université de Laval